كلمة الفنون

«مبروك الفنون!»

كثيرة وكريمة وصلت إلينا التبريكات والتهاني بمناسبة صدور العدد الأول من (جريدة الفنون)، ولجميع من كتب وهاتف نقول: شكرا على اهتمامكم الطيب، وشكرا أخرى لهذ التشجيع السخي، والذي يشدّ عضدنا، يؤكد لنا مجددا أننا لسنا وحدنا في الكويت معنيين بقضية الفن والثقافة، وأن جهة واحدة وأيا كان موقعها وحجم فعلها، لن تستطيع أن تقدم كل شيء. علما بأننا نعمل جاهدين للوصول إلى أفضل وأرقى مستوى، في جميع ما نقدم من عطاء ونشاط ثقافي وفني!

عدد لا بأس به من الردود حمل إلينا تساؤلات حول طبيعة الجريدة، وبعض جوانب اختصاصها، وردا على ذلك نقول: جريدة الفنون شهرية تُعنى بمختلف الفنون، تقدمها الكويت هديةً، لا منة فيها، للمهتم والقارئ العربي، وذلك بمناسبة احتفاليتها عاصمةً للثقافة العربية للعام ٢٠٠١.

لماذا تُعنى بالفنون فقط؟ فذاك مردّه إلى وجود أكثر من مطبوعة عربية أخذت على عاتقها الخوض ومناقشة الأمر الثقافي الأدبي، وكذلك لأن مساحة المسكوت عنه في الفنون غدت كبيرة وفاضحة، والحاجة إلى سدها باتت ملحة، لهذا وغيره كثير، جاءت جريدة الفنون، لتكرس اهتمامها بالفنون، مع علمنا الأكيد أن الفن المبدع والمجدد في جنسه، إنما يرتكز ويستند بالضرورة إلى خلفية ثقافية صلبة وواضحة، مثلما يشكّل في المحصلة أحد أهم روافد الثقافة.

سؤال آخر حملته إلينا أكثر من رسالة، هل صدور جريدة الفنون سيكون مرهونا بسنة ٢٠٠١ فقط، كون الكويت عاصمة للثقافة العربية، أم أن المسيرة ستُكمل؟ وها نحن نقول: فكرة إصدار جريدة الفنون، جاءت نتيجة قناعة أكيدة لدى المجلس الوطني بحاجة الساحة العربية الفنية والثقافية الماسة إلى هكذا مطبوعة، ولأن هذه الحاجة ستبقى، بل هي متنامية، فإن جريدة الفنون مشروع فني طموح، تطلقه دولة الكويت في السماء العربية، مؤمنة برسالتها الفنية والثقافية والتي طالما حرصت وسعت إلى تأكيدها، متمنية لهذا المشروع العمر المديد، إلى جانب إصدارات المجلس الوطني الأخرى مثل: سلسلة (عالم المعرفة)، ومجلة (عالم الفكر)، ومجلة (الثقافة العالمية)، وسلسلة (إبداعات عالمية)، والتي أكملت مسيرة سلسلة (من المسرح العالمي).

هناك أيضا من تمنى على جريدة الفنون أن تشتغل على فنٍ بعينه، تعطيه الأولوية والاهتمام والمساحة الأكبر، نظرا لموقعه المتميز وغيابه عن الساحة العربية، ولو على حساب الفنون الأخرى، ونحن في المجلس الوطني، نضع نصب أعيننا أن نهتم بجميع الفنون دونما تفرقة، شرط أن تتوافر لدينا المادة المبدعة التي تتخذ لنفسها خطا واضحا، تقدم من خلاله كل ما هو جاد ومبتكر ومفيد.

جريدة الفنون، تصدر في بداية قرن جديد، تنبئ قراءة ملامحه المضببة بتسارع واضطراب أحداثه إن على مستوى ما هو حياتي، أو على مستوى ما هو فني! قرن صارت لغة العولمة هي اللغة الأعلى صوتا، والأكثر حضورا وتناميا، بينما صارت صناعة الإعلام الموجّه، هي الصناعة التي تقرر للناس ما الذي يشاهدونه، وما الذي يتابعونه، وما الذي، يمرون عليه دون الالتفات، حتى ولو كان كارثة!

جريدة الفنون، وعلى الرغم من اختصار اهتمامها بالفنون، لن تكون بعيدة عن كل هذا، لذا سنسعى جاهدين لتقديم المقولة والرأي والتحقيق الفني المعمّق والمتميّز، والأقرب إلى نبض العصر. كما سنسعى بعزيمة أكيدة، إلى تقديم مختلف المواد الفنية بعيدا عن التسطيح والمباشرة الهزيلة والمهاترات والشعارات، واضعين نصب أعيننا قارئا واعيا متيقظا، وأننا إنما نمدُّ جسرا من التواصل والتثاقف الفني الرفيع بين الكاتب والفنان والقارئ!

جريدة الفنون، مشروع فني طموح وكبير، يحتاج منا، كمشتغلين بالثقافة والفن، إلى التعاون لإنجاحه! خصوصا إذا ما وضعنا في الاعتبار مسؤوليتنا تجاه الجيل الجديد من شباب الوطن العربي، وضرورة أن يتربى ذوقه الفني بعيدا عن الابتذال والتسطيح!

محمد الرميحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقطة من فيلم «باب الواد»

وحدها السينما، ربما تكون الأكثر انتشارا وتأثيرا بين وسائل الإعلام. فبالنظر إلى الأرباح الخيالية التي تدرّها الأفلام السينمائية وخصوصاً «الهوليوودية» منها، يمكن الوقوف أمام عدد من ملايين المشاهدين في طول الدنيا وعرضها، الذين ينحشرون في القاعات المظلمة ليتابعو بأنفاس مقطوعة أحداث فيلم، ربما يتسرّب إلى أعماق وعيهم ويرسم ملامح قناعاتهم الحياتية، دون أن ينتبهوا لذلك.

مشاهدو فيلم «تايتنك» من أقصى الأرض إلى أقصاها بكوا نهاية الفيلم وموت البطل غرقاً، وليتوج بعدها «دي كابريو» نجما معبودا لمراهقات وشابات العالم. الإنجليز أقاموا الدنيا ولم يقعدوها وهم يتابعون أحداث فيلم «المحارب الوطني» وكيف عرّى «ميل غبسون» نفسية وشراسة وقسوة الضابط الإنجليزي، وملأ ضده بالحقد والكراهية نفوس جميع من تابع الفيلم.

الفيلم السينمائي بات يشكل أداة خطيرة، ولسان حال كثير من القضايا، وربما استطاع كاتب سيناريو أو مخرج ماكر أن يقلب الحقائق رأسا على عقب، وبما يتفق مع قناعاته ومعتقداته، ودون النظر إلى أي اعتبار.

وسط هذا السباق السينمائي العالمي المحموم، تعيش السينما العربية أوضاعها المتردية وبما يبعدها عن أي سينما عالمية رائجة، ولو أن حضور بعض الأفلام العربية في بعض المناسبات والمهرجانات السينمائية لا يخرج عن كونه حضورا اعتبارياً فخرياً، وبما يؤكد غيابها وليس العكس. كثيرة هي الحلقات التي ناقشت معوقات السينما العربية، وسبل النهوض بها، وكثيرة هي التوصيات التي خرجت من تلك الحلقات، ولكنها الحقيقة لم تزل ساطعة ولم تزل مؤلمة، ولم تزل تقول بغياب وتدهور مستوى الفيلم العربي.

(الفنون) في عددها السابق تعرضت لمعوقات السينما الكويتية، وربما الأمر ينطبق على السينما الخليجية، وحتى العربية، وها هي اليوم تعرض للسينما المغربية على وجه الخصوص، والقول مسحوب على السينما المغاربية، خصوصا وعلاقة الخطاب السينمائي بالنسق الثقافي المعاصر.

بشير القمري- المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما المغربية وعلاقة الخطاب المرئي مع النسق الثقافي المعاصر

في خضم التساؤل والتفكير بصدد وحول ثنائية السينما المغربية «السينما في المغرب» التي تفرض نفسها الآن، وربما أكثر من أي وقت مضى، بل ستظل مطروحة باستمرار، سنجد أنفسنا حتما ودوما محاصرين بضرورة تحديد علاقة الخطاب داخل هذه الثنائية - الإشكالية مع النسق الثقافي الحديث والمعاصر في المغرب، ذلك أن هذه السينما، في كل أبعادها وتطلعاتها ومكوناتها ورهاناتها وإنجازاتها، ولنقل تكونها، بالمعنى الإبداعي السوسيولوجي والجمالي، خاصة بعد الاستقلال وإلى حدود نهاية الثمانينيات، وهي الفترة المطروحة بدورها للتأمل والمقاربة والتحليل، كانت ترتبط بهذا النسق الثقافي الذي كان يؤطرها ويغذيها ويمنحها دلالتها ويسعى إلى التأثير فيها على مستوى رؤيتها للعالم المحيط ومستوى رؤيتها الاستطيقية أيضا.

علينا - في هذا السياق - أن نستعيد، منذ نهاية الستينيات، ربما، قناعة «سينما وطنية» كمفهوم وتصور جداليين طبعا المرحلة، دفع المهتمين، من كتاب ونقاد وباحثين ومنظرين، في شأن المجال السينمائي المغربي الوليد على أنقاض ورسوبات السينما الكولونيالية المغرقة في الإغرابية والإثنوغرافيا، شأنها في ذلك شأن الكتابة القصصية والروائية في بدايتها التأسيسية، إلى إعلان هذه القناعة المذكورة كمطلب وموقف يرتبطان في خلفيتهما بالذاكرة والوطن والإنسان والهوية وأفق انتظارات محتملة بالنسبة إلى المخرجين والمتلقين، على مستوى الكتابة والموضوعات (التيمات) والتخيل واللغة، بعد تشكل بوادر الجامعة الوطنية للأندية السينمائية ووقوع هؤلاء المهتمين في دائرة سحر وجاذبية السينما الواقعية والسينما الاشتراكية والسينما الجديدة القادمة من أوروبا الشرقية وسينما أمريكا اللاتينية وغيرها، من دون أن ننسى نمط «السينما السياسية» أينما كانت تتحقق ضدا على السينما الفطرية والشعوبية والميلودرامية «وسينما السباغتي» أو سينما الحركة والعنف والمغامرة المطلقة من دون ضفاف أو السينما التاريخية العارية الفجة.

ولعل هذه القناعة المحايثة التي دافع عنها نقاد عدة بالأساس وبعض المخرجين والصحفيين والكتاب، من عيار نور الدين الصايل ومحمد الركاب وادريس الخوري وسعد الشرايبي، إلى جانب رواد الأندية السينمائية الطليعية، في مدن الرباط وفاس والبيضاء ومراكش وطنجة ومكناس، قد تجذرت بالفعل مع توافر متن سينمائي كان يتداول في حينه، بفضل هذه الأندية وبعض المجلات والمقالات والدراسات ثم الكتب، خاصة نماذج السينما الإيطالية (لاسترادا مثلا). وأحيانا السينما المصرية بعد مشاهدة فيلم «الأرض» وقبله «باب الحديد»، ثم أفلام السينما الجديدة في فرنسا من خلال تجربة فرانسوا تروفو وغيره. أما بالنسبة إلى السينما التجريبية فقد كان لأفلام لويس بويل وبيرغمان وقع كبير، وتظل أفلام «السينما السياسية» أكثر جاذبية، خاصة في بداية السبعينيات، بعد مشاهدة نماذج من السينما الجزائرية، وفي مقدمتها فيلم «حرب الجزائر» وفيلم «ديسمبر» وفيلم «وقائع سنوات الجمر»، ثم نماذج من السينما العالمية ومنها فيلم «الاعتراف» وفيلم «حالة حصار» وفيلم «زد» (Z) وفيلم «جُو هيل» (Joe Hill)، من دون أن يغيب عنا فيلم «صاكو وڤانزيي»، على أن هذه التجربة التي يمكن اعتبارها إبدالا ثقافيا أيديولوجيا محايثا قد واكبها، كما يعرف ذلك المهتمون بالنسق الثقافي في المغرب، انبثاق اليسار في قطاعات محددة، منها القطاع الطلابي السبعيني في الجامعة المغربية (الرباط، فاس) وقطاع بعض المثقفين والأساتذة والمدرسين والباحثين والصحفيين والوطنيين والتقدميين وبعض السينمائيين الذين كانوا قريبين من هذين القطاعين، في الأندية السينمائية بالخصوص، وقد جعلوا وكدهم ملاحقة هذا الإبدال والدفاع عنه والانخراط فيه كثقافة بديلة للثقافة الرسمية المؤسسية المغلقة.

هكذا نستطيع أن نؤرخ للسينما في المغرب، إذن، بفترة مخاض ثقافي أولي وتمهيدي بدأ ، على وجه التقريب، منذ سنة ١٩٦٧. وتسربت قناعة الداعين إلى خلق سينما مغربية إلى النسق الثقافي بشكل متصاعد إلى حد أن مجلة «أنفاس»، وبعدها بقليل مجلة «الثقافة الجديدة» مثلا،

”

السينما خطاب فن الخطاب المرئي

وليس مطلوباً من المخرج بالضرورة أن يكون واقعياً

بالمعنى الحرفي المباشر الجاف، ويكفي أن يولد الفيلم ويتمخض

عن أفق ما لسؤال ماثل، وعن جواب نسبي لهذا السؤال!

“

"ولِدَ فيلم «حلاق درب الفقراء» مكتملاً ليكون بذلك أهم فيلم مغربي يعكس كل الإمكانات المتخيلة لخدمة الكتابة والأسلوب والتلقي"

ستغذيان هذا المخاض عن طريق الاهتمام بالسينما النضالية والسينما الوطنية في المغرب وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، بعد أن كانت أفلام مغربية قد بدأت بتقديم صيغ محلية يحكمها التردد وطابع سينما التجربة الأولى في طرح أسئلة الذات والمجتمع والتاريخ والذاكرة والوطن والإنسان والهوية باعتبار ذلك نسقا ثقافيا أعلى، في كل أفق إبداعي وارد، في السينما وفي غير السينما كالمسرح والأدب عامة، أو حتى التشكيل والموسيقى أحيانا، ونتذكر كلنا هنا، في هذا السياق، فيلم «الحياة كفاح» (م. التازي، المسناوي، ١٩٦٨) أو فيلم «شمس الربيع» (لطيف لحلو، ١٩٦٩) الذي يطرح في بعض مظاهره المضمونية والتعبيرية الجمالية، بل حتى الرؤيوية، بعض قضايا المجتمع المغربي انطلاقا من نمط الشخصية التي يعرضها (ويعرض لها) وهي تعاني من العزلة والعبث واحتدام الواقع إلى حد أنه قد نبحث في هذا المضمون عن «وجودية» سارترية متخفية فيما وراء الخطاب، ولأن الفيلم بالأبيض والأسود فقد جاء مسكونا بشعرية بيضاء عارية أصبحت خطا أسلوبيا لمن أراد أت يعبر عن المغرب بالفعل كما سيفعل لاحقا حكيم نوري في فيلم «ساعي البريد» (١٩٨٠) أو أحمد البوعناني في فيلم «السراب» في السنة نفسها، على أن الولادة الحقيقية للسينما المغربية ستكون ولاشك مع فيلم «وشمة» (١٩٧٠) لحميد بناني وآخرين نظرا لأسباب عدة منها: تحقيق نوع من سينما البحث أو «سينما الورشة»، واستدعاء متخيل محلي، وتقديم واقع أسطوري (أساطيري)، إلى جانب السعي وراء إستراتيجية رؤية للعالم، أو وجهة نظر على الأقل، تتعلق بمغرب الهامش ضدا على «مغرب المدينة» كما في فيلم «شمس الربيع»، وذلك من خلال شخوص الأب - الأم - الابن في عالم تسوده علائق الإقطاعية والأبوية والبطريركية في الثقافة والتربية وممارسة الحياة. أما فيلم «ألف يدويد» (١٩٧١) لسهيل بن بركة فسيجنح إلى صيغة لاتقل احتداما عن صيغة «وشمة» من حيث تقديم وعرض شريحة مجتمعية مهمشة أخرى، هي شريحة العمال في وسط موزع بين بنية الريف والمدينة وبين أفق الحداثة أو العصرنة على الأقل. وقد اتجه الفيلم كموضوعة نحو محاولة ابراز سمات الاغتراب ووضع المشاهد المغربي أمام إمكانات التماهي مع الشخصية الرئيسة وهي تقرر مصيرها تجاه المؤسسة - الآلة الجهنمية: إما الانتصار وإما الاقتصاص والثأر من مصير الاستغلال بنوع من الميتافيزيقا المتوحشة خارج مدارات الوعي الذاتي والجمعي بالعالم. مقابل ذلك سيؤسس فيلم «الشركي» (١٩٧٥) لمومن السميحي جماليته على أساس الانخراط في كتابة رمزية أليغورية ستفتح باب التجريب على مصراعيه بحكم تكوين مخرجه الذي تغذى بلبان التحليل اللساني والأنثربولوجي - السيميائي، والشيء نفسه يمكن افتراضه بالنسبة إلى فيلم «جرحة في الحائط» (١٩٧٨) للجيلالي فرحاتي، مع مراعاة الخصوصية والتفاريق والأسلوبية والبلاغية والموضوعاتية. وكما كان فيلم «وشمة» مبشرا بولادة سينما مغربية يأتي فيلم «رماد الزريبة» في السنة نفسها (١٩٧٦) للمخرج محمد الركاب وآخرين ليكرس، إجمالا، أغلب ما أشير إليه وما طرحناه من عناصر تتعلق بولادة السينما المغربية من حيث التردد والمغامرة الجمالية والتجريب و «سينما الورشة»، أو «سينما البحث»، سواء على مستوى الكتابة - السيناريو والكتابة الفيلمية أو على مستوى الموضوعة ثم الإخراج والرؤية الجمالية.

إن المتأمل في مجمل المتن السينمائي المذكور، وغيره، إلى حدود الثمانينيات، سيصل إلى خلاصة أولى تتعلق بسيرورة المتخيل السينمائي داخل هذا المتن كما تتعلق بقدرة المخرج المغربي على اقتناص هذا المتخيل من خلال الحكاية ورغبته الذاتية على جعلها أمثولة أو أليغوريا وتحويل رسالة الفيلم، من خلال فعل السرد والكتابة، إلى أطروحة وليس فقط رؤية للعالم. هذه الخلاصة هي أن المخرج المغربي كان دائما مهددا بثنائية الواقع والمتخيل والسعي إلى التعبير عن احتدام هذه الثنائية بنوع من الاغتراف من مصدرين: مصدر المرجع ومصدر التجربة الذاتية، ولذلك طبعت أغلب الأفلام بميسم «السينما المثقفة»، فالمخرج المغربي، سينمائيا، يفكر جماليا وينجز فرديا، وحين يبرز الفيلم إلى الوجود يعيد إلى الواجهة دائما سؤالا: أين هو المغرب في الفيلم؟

لقد أجاب السينمائيون عن هذا السؤال بصيغ شتى لعل أبرزها: إن السينما خطاب، وليس مطلوبا من المخرج، بالضرورة أن يكون «واقعيا» بالمعنى الحرفي المباشر الجاف، ويكفي أن يولد الفيلم ويتمخض عن أفق ما لهذا السؤال وعن جواب نسبي له، غير أن الجواب رغم أحقيته لم يكن ليحول دون الذهاب بعيدا في الاستشكال في مقاربة أي فيلم مغربي، خاصة بعد ظهور موجة من أفلام غيرت وتيرة الكتابة وسيرورة ولادة السينما في المغرب وكأن عليها أن تغيرها في حدود الممكن والمنتظر معا: نتحدث هنا عن أفلام محددة ضمن ركام لا يحتاج إلى مرافعة دفاع، ومنها «أليام أليام» (أ. المعنوني، ١٩٧٧) و «ساعي البريد» (ح. نوري، ١٩٨٠) ثم فيلم «السراب» وفيلم «الحال» (١٩٨١) وفيلم «ابن السبيل» (م.ع. التازي، ١٩٨١) وفيلم «إبراهيم ياش» (ن. لحلو، ١٩٨٢) وفيلم «ملوادلهية» (م. العبازي، ١٩٨٢)، وفيلم «حلاق درب الفقراء» (م. الركاب، ١٩٨٢)، وفيلم «أيام شهرزاد الجميلة» (م. الدرقاوي، ١٩٨٢ دائما)، من دون أن ننسى فيلم «عرائس من قصب» (ج. فرحاتي).

إن هذه الأفلام، إلى حدود سنة ١٩٨٢، تاريخ المهرجان الوطني للسينما المغربية، تضع حدا فاصلا، في تقديرنا، بين لحظتين جماليتين بالنسبة إلى متوالية الفيلم المغربي كأفق وارد في المقاربة: لحظة تأسيس هذه السينما ولحظة البحث عن جمالية جديدة وأكثر وضوحا وإيغالا في تشييد المتخيل والبلاغة المطلوبة بما يلزم من التماسك والاتساق قدر الإمكان. ويتضح من خلال المتن المذكور أن المغرب سيعود إلى الواجهة وسيبتعد المخرجون عن التمليق نسبيا في أبراجهم العاجية ومحاولة الاستقرار فوق أرضية صلبة بالنسبة إلى الواقع الذي يتبدى في «أليام أليام» مغرقا في الأسطرة ويجنح نحو العري في «ساعي البريد» ويتأسطر، مرة أخرى، بشكل عجائبي، في «السراب»، ثم يتحول هذا الواقع إلى مادة للملاحقة وبناء مجازات اليومي من خلال فيلم «ابن السبيل» الذي يرصد الهامش والذات والمجتمع في أقسى حالات العنف والعنت واللامبالاة، بينما ينزاح فيلم «ابراهيم ياش» ليعمق سؤال المغرب في صيغة حكاية موظف يحال على التقاعد ويشكو من عسر إثبات هويته إلى أن يسلم الروح وكأن الإنسان تحول إلى مجرد رقم في معادلة خاسرة، مما يجعل هذا الفيلم أنضج محاولة في تجربة نبيل لحلو بخلاف ما نجده في أفلامه الأخرى من إغراق في السوريالية والحشو البلاغي، على أن فيلم «حلاق درب الفقراء» سيكون وسيظل، أهم فيلم مغربي يعكس كل إمكانات المتخيل لخدمة الكتابة والأسلوب والتلقي، بل جعل الحكاية مكونا من ضمن مكونات أخرى لإنجاز جمالية شاعرية كان من شأنها أن تقنع بواقعية الفيلم وملحميته في الصراع الاجتماعي بين شخوص ووقائع تكشف عن المغرب السبعيني في مدينة بمثل عنف وأسطورية الدار البيضاء: إنه فيلم يؤزم، إيجابيا، نسق السينما المغربية ويجعل كل محاولة تسعى إلى تطوير هذه السينما مطالبة باستعادته لإدراك تلك البلاغة النافرة التي حققها المرحوم محمد الركاب في سعيه إلى الإبداع والبحث عن لغة سينمائية مقنعة وجريئة ومحكمة، بل متناغمة ومتسقة بين أغلب مستويات ومظاهر الخطاب السينمائي، ولايقارب ذلك - من موقع آخر - سوى إنجاز جيلالي فرحاتي في فيلم «عرائس من قصب». كما أن فيلم «حلاق درب الفقراء» يظل نقطة تحول كبرى في منظومة السينما المغربية بحكم إصراره على التعبير عن هوية الواقعية الجديدة التي قد تبدو تقليدية ومتجاوزة، لكنها واردة في سياق مثل سياق السينما المغربية كسينما تبحث عن متلقيها وجمهورها بالمعنى الواسع جدا على نزعة متولدة الآن تريد أن تثبت غير ذلك، لكنها تقع في حبال بلاغة سينمائية أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها فطرية في التشيد الحكائي: أتحدث هنا بأسف عن أفلام مثل «الطفولة المغتصبة» (ح.نوري، ١٩٩٤) أو «مكتوب» (ن.عيوش، ١٩٩٨) وأترك للمهتمين والقراء إدراك ما أعنيه، إذ لست مضطرا للتفصيل أكثر، فما يريد أن يبرر به بعض السينمائيين المغاربة مشروعاتهم وانجازاتهم المرتجلة لن يزيد على أن يعيد التفكير في السينما المغربية إلى نقطة البداية: تكون أولا تكون، لكن ذلك يحدث بنوع من الهاملتية الساذجة النكراء التي تهمل ولاتمهل في رغبة قتل الأب، وشتان بين قلق

من فيلم البحث عن زوج مراتي

ARCHIVE
Archivebeta.sakhrit.com

السؤال وارتجال الأجوبة في كل شيء، بما في ذلك المجـالي الإبداعي للخطاب السينمائي في المغرب والذي أعتقد أنه انفرط واضمحل إلى حد الإسفاف نتيجة انعدام أي خطة لتصور هذه السينما المنشودة خارج مدارات الوعي الزائف بها وبالوجود المحيط بها في المجتمع والنسق الثقافي في ارتباطهما العضوي منذ الاستقلال، إلى جانب غياب السند المعرفي بهذا المجال الذي نتصور أنه بنية تتحكم فيها شروط موازية منها التكوين والخبرة والصنعة واحتلال الأداة اللازمة وليس الرغبة الذاتية أو الدعم المالي - المادي - الاقتصادي وحدهما كما يظن أو يعتقد بمصادرة يقينية لا حدود لها.

لقد واكبت المتن الذي سعينا إلى إبرازه، نقدا وتحليلا ، بإيجاز مقصود، مجموعة أفلام ماتت في مهدها وكان من الممكن أن تشكل أفقا جماليا واعدا لتطوير التخيل السينمائي المغربي، ومنهما «تاغونجة» (عبدو عشوبة، ١٩٨٠) أو «الجمرة» (ف.بورقية،١٩٨٢) أو «خطوات في الضباب» (حميد بن شريف، ١٩٨٢)، خاصة عندما نفكر في الموضوعة المستحضرة والصورة، وبذلك تقدم الدليل الكافي على أن الجمالية أو المحلية لا تكفيان بقدر ما تحتاج التجربة الإبداعية إلى توافر قاعدة صلبة على مستوى الصنعة الفيلمية وتطويع الأداة لخدمة الحكاية والمتخيل و«عرض » الواقع، أي تقديم «أشخاص يفعلون» كما قد نتصور من منظور أرسطي بعيد الغور وليس فقط عرض عالم مطلق تخترقه وقائع وكائنات هلامية تجريدية لا جذور ولا تجذر لها في الواقع والمحتمل. وقد كان من شأن هذه الأفلام المذكورة قبل قليل - على غرار أفلام سابقة لها توجد لها «سوابق» في السينما الكولونيالية - أن يتجه فيها الخطاب إلى استعادة ثنائية الإغرابية والإثنوغرافيا حيث حمل بعضها، ظلما واعتسافا، قدرا كبيرا من صورة المغرب السياحية الجاهزة، وبذلك فتح الطريق أمام مزيد من الإغراق في اصطياد هذه الصورة، ولم تخرج السينما المغربية من هذا المأزق إلا بظهور أفلام مثل «حادة» (م. أبو الوقار، ١٩٨٤) و «باديس» (م.ع. التازي، ١٩٨٨)، ومعهما - نسبيا وتجاوزا - فيلم «عرس الآخرين» (ح. بنجلون، ١٩٩٠)، إلى جانب فيلم «طبول النار» (سهيل بن بركة، ١٩٩١، وله عنوان آخر هو «معركة الملوك الثلاثة») وفيلم «وقائع من أيام عادية» (سعد الشرايبي، ١٩٩١)، ثم فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» (جيلالي فرحاتي، ١٩٩١)، وكلها أفلام تحقق أصالتها وحداثتها معا من خلال توفير عنصر الفرجة الذي يعد المهد الأساس في تصور هوية سينما مغربية قائمة الذات بعيدا عن النزعة المثقفية والإغراب والحشو البلاغي، بل إن هذه الأفلام قد تمكنت من خلق بلاغة سينمائية متطورة وفرت من خلالها مجازات واستعارات وبنائية معقولة في نحت الشخوص والفضاءات المؤطرة للحكاية فيها كما يعبر عن ذلك بوضوح فيلم «باديس» وفيلم «شاطئ الأطفال الضائعين». أما فيلم «طبول النار» فإن له مزية أخرى، هي إمكان المراهنة على العالمية وخلق الفرجة والتفاعل بين السينما والأدب والتاريخ، بينما يتجه فيلم «وقائع» إلى النهل مما قد يماثل «السيرة الجمعية» لجيل السبعينيات الذي نفترض أنه بمنزلة «جيل الحطب» عندما نحلل الخطاب فيه مقترنا بالنسق الثقافي والسياسي والأيديولوجي. وقد تمكنت هذه الأفلام، فوق هذا وذاك، من تأطير ظروف وجود سينما مغربية قريبة من الوجدان الجمعي المشترك وكان الأمر يتعلق بتصفية حساب مع الماضي التخيلي الإبداعي، على أن فيلمين من عيار «باديس» و «شاطئ الأطفال الضائعين» يكرسان أسلوبية خاصة هي أسلوبية السينما الواقعية الجديدة مرة أخرى بعد فيلم «حلاق درب الفقراء»، الذي أخصب وخصب هذه الأسلوبية ونحت من هذه النزعة نموذجا يحتذى في الكتابة والصنعة والجمالية والفرجة والرؤية للعالم، وهي العناصر التي يمكن على ضوئها، متى تحققت وتوفرت مجتمعة، قياس درجة تحقق الإنجاز والمقبولية.

> "السينما المغربية تقدم متنا إشكاليا ومركبا ومتداخلا، لايمكن الفصل فيه بشكل نهائي قاطع لتحديد خصائصه ومميزاته وتشكلاته"

ولا نستثني من هذه الأفلام - التجارب سوى أفلام وتجربة نبيل لحلو الذي غنى، وكان يغني دائما، خارج السرب وحلق في أجواء مشوشة، خاصة على مستوى المتن الحكائي الذي اضطربت بنياته وتضببت حوافزه بالمعنى الهيكلي - البنيوي، لا لأن تجربته وأفلامه تتميز بنوع من الغلو والمغالاة في ممارسة التجريب فحسب، بل لأن النسق الذي يقترحه يتخذ سمة فوضوية من حيث التعبير والملفوظ، فأغلب أفلام هذا المخرج، منذ «القنفوذي» (١٩٧٨)، تتحرك ضمن دائرة من الاستيهامات والإسقاطات الرؤيوية والتخريجات الذاتية والإفراط في تشييد الكون المستحضر على الرغم من قدرة هذا المخرج، من موقع تحليلي نقدي آخر، على صياغة خطاب السخرية وبلاغة المفارقة، غير أن هذا لا يمنع من اعتبار إنجازات نبيل لحلو، في هذا الباب، إمكانا من إمكانات التجريب والبحث عن سينما خاصة به، ربما ، ضمن المشهد السينمائي المغربي على غرار تجارب أخرى لها مسارات أخرى ومنها - بشكل مقنع إلى حد ما - تجربة المخرج مومن السميحي وتجربة المخرج مصطفى الدرقاوي، مع مراعاة الاختلاف والارتباط بهذه القناعة أو تلك : الأول في فيلم «قفطان الحب المرصع» (١٩٨٨) والثاني في فيلم «أيام شهرزاد الجميلة» (١٩٨٢) قبله.

أما أفلام من قبيل «أمينة» (م. التازي، ١٨٨٠) و «الزفت» (الطيب الصديقي، ١٩٨٤) و«الورطة» (محمد الخياط) أو أصدقاء اليوم» (عبد الله الزروالي، ١٩٨٤، بالفرنسية) فإنها لم تضف شيئا جديدا إن لم تكن قد أجهزت على أفق خلق سينما مغربية ذات ملامح محددة في الكتابة والتمثل والاستحضار، فماتت في المهد بدورها لرخاوتها وهشاشتها ومصادراتها المتشابكة. ويمكن أن نعتبر فيلم « أصدقاء اليوم » بمنزلة منزلق لتلك السينما الشعبية التي ينادي بها مخرجون أمثال حكيم نوري في فيلم «الطفولة المغتصبة »، أي سينما الاستهلاك الرخيص، وقد نجد في فيلم «أمينة» لمحمد التازي نواة لهذه السينما، غير أن ما حققته هذه الدعوة قد ظلت دون ما حققته في ترويج أفلام جيلالي فرحاتي ومحمد عبد الرحمن التازي خاصة فيلم «لا لاحبي» لهذا الأخير سنة ١٩٩٧ وقبله «البحث عن زوج امرأتي» سنة ١٩٩٣ للمخرج نفسه بهذا المعنى تقدم السينما المغربية متنا إشكاليا ومركبا لا نستطيع الفصل فيه بشكل نهائي لتحديد خصائصه ومميزاته وتشكلاته، بل إن إمكان اقتراح نمذجة أو تصنيف يظل محكوما برغبة دفينة هي استخلاص الثوابت والمتغيرات وحدها وذلك عن طريق نوع من البويطيقا السينمائية المقارنة على ضوء فرضيات النسق الثقافي الذي اقترحنا بعض سماته. في البداية. أما خارج هذه الدائرة، فسنسقط، حتما، في نوع من الاختزال والمصادرة، بل إننا قد نصطدم بنوع من انحدار الرسم البياني إلى أسفل بالنسبة إلى الإبداعية والمقبولية كما يؤكد ذلك فيلم «ريزوس: دم الآخر» (محمد لطفي، ١٩٩٥).

راعينا في هذه المقاربة النقدية التحليلية نوعا من التركيب ولم نسقط في جاذبية التأريخ للسينما المغربية واقترحنا متنا تمثيليا كان الهدف منه محاولة السعي إلى الكشف عن بعض سمات الكتابة والتخيل والصنعة والمتخيل بالنسبة إلى أفلام مغربية عبرت وتعبر عن ارتباط مفترض مع السياق الثقافي في المغرب في فترات محددة. ونستطيع في ختام هذه المقارنة أن نتصور أن هذه السينما ستظل مكونا أساسيا من مكونات التفكير في الثقافة المغربية الحديثة والمعاصرة لتشخيص هذا النسق ذاته باعتبار ما تقترحه أفلام عدة لمخرجين مغاربة عدة من رؤى تجاه الواقع والإنسان في المجتمع المغربي الذي سعت هذه الأفلام إلى تحريكه في خلفية المادة الحكائية، إلى جانب خطاب اليومي والراهن والوجودي أحيانا. وهو خطاب يكاد يرسم الخريطة الرمزية لاشتغال المحكي والسرد السينمائي وموضوعاته وعوالمه. وإذا استثنينا تجربة المخرج سهيل بن بركة، خاصة في فيلم «ظل الفرعون» (١٩٩٥) الذي يطوح بنا بعيدا في متخيل شاسع الأطراف والظلال، فإن هذا الخطاب يظل محفزا لاقتراح بويطيقا وصفية بنيوية تحليلية للفيلم المغربي وهو يبحث عن أفق لتحققه و«حقيقته ». وفي هذا الإطار يمكن الإشادة بتجربة المخرج محمد عبد الرحمن التازي عكس ما راهن عليه فيلم «خيول الحظ» (ج. فرحاتي، ١٩٩٥) أو فيلم «صلاة الغائب» (ح. بناني، ١٩٩٥) أو فيلم «ياريت» (حسن بنميلون، ١٩٩٤). وهي أفلام تعذر فيها تحقق جملة عناصر المحنا إليها: إن الأمر يتعلق بنوع من تحلل النسق الثقافي في المغرب وبابتعاد المخرجين عن إدراك سيرورة الواقع والسقوط في نوع من الابتذال وارتجال الطرح وبناء المتخيل، إذ لم يعد يكفي تقديم الواقع كما هو، بل اتخاذه مادة للتأمل والتركيب والتعرية والنقد ◆

لقطة من فيلم «باب الواد» لمرزاق علوش

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك سنون معينة تشكل معالم مهمة في تاريخ السينما الأميركية والعالمية كالعام ١٩٢٧، الذي شهد مولد السينما الناطقة بظهور فيلم «مغني الجاز» والعام ١٩٤٦، آخر أعوام عصر هوليوود الذهبي وأكثر سني السينما الأميركية ازدهارا، وخاصة من حيث إقبال الجمهور على دور السينما.

وما من شك في أن العام ١٩٣٩ يشكل معلما مهما آخر في تاريخ السينما الأميركية. إذ ليس هناك عام آخر شهد من الأفلام المتميزة من حيث النوع والكم كما شهد ذلك العام . ولو ألقينا نظرة على الأفلام العشرة التي رشحت لجائزة الأوسكار - لأفضل فيلم العام ١٩٣٩ - لتبين لنا الكم الهائل من الروائع السينمائية التي أنتجت فيه. (تجدر الإشارة إلى أن عدد الأفلام التي ترشح لأفضل فيلم منذ العام ١٩٤٤ هو خمسة أفلام فقط، إلا أن ذلك العدد كان عشرة أفلام من العام ١٩٣٢ حتى العام ١٩٤٣).

العام ١٩٣٩ سجل ذروة الإنتاج السينمائي الأميركي

لقطة من فيلم «ذهب مع الريح»

وأجزم أن أيا من الأفلام العشرة التي رشحت لجائزة الأوسكار في ذلك العام قادر على التنافس مع معظم الأفلام التي فازت بتلك الجائزة خلال العشرين سنة الماضية. بل أن بعض الأفلام التي لم ترشح للجائزة العام ١٩٣٩ تتمتع بمستوى فني رفيع يمكنها من التنافس مع أفضل أفلام العشرين سنة الماضية.

وتضم روائع أفلام العام ١٩٣٩ التي لم ترشح للأوسكار أفلاما مثل «أحدب نوتردام»، و«جنجا دين»، و«بيوجيست»، و«مستر لنكون الشاب»، و«جيمي جيمس»، و«طبول على الموهاك»، و«جاءت الأمطار»، و«العانس»، وهي أفلام أثبتت مكانتها السينمائية على مر العقود.

وتشكل الأفلام العشرة التي رشحت لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم العام ١٩٣٩ قائمة مثيرة للإعجاب. فقد أثبت كل منها جدارته الفنية . وحقق بعضها نجاحا كبيرا على شباك التذاكر كفيلم «ذهب مع الريح»، أكثر الأفلام شعبية في تاريخ السينما. وقد فاز هذا الفيلم بتسع من جوائز الأوسكار بينها جائزة أفضل فيلم.

ويصف الناقد السينمائي الأميركي المعروف ليونارد مالتين فيلم «ذهب مع الريح» في كتابه «دليل السينما والفيديو» بأنه «إذا لم يكن أعظم فيلم أنتج حتى الآن فهو بكل تأكيد واحد من أعظم الأمثلة على رواية القصة بشكل بارع في الأفلام السينمائية. فهو يشد اهتمام المشاهد على مدى أربع ساعات تقريبا».

ويتناول فيلم «ذهب مع الريح» قصة حب مثيرة تقع أحداثها خلال الحرب الأهلية الأميركية، ويتقاسم بطولته الممثلان كلارك جيبل وفيفيان لي التي فازت عن دورها بجائزة الأوسكار.

ولعل أكثر فيلمين دخلا إلى قلوب الأميركيين في تاريخ السينما هما فيلما «ذهب مع الريح» و«ساحر أوز». والمدهش أن هذين الفيلمين ليسا من إنتاج العام ١٩٣٩ فحسب، بل أنهما لنفس المخرج وهو فيكتور فلمنج، الذي فاز بجائزة الأوسكار عن إخراج الفيلم الأول. ويحتفظ هذان الفيلمان بمكانتيهما في قلوب الجمهور بفضل قصتيهما الرقيقتين وإعادة عرضهما المتواصل على شاشات التلفزيون.

وتعزى شهرة الممثلة والمغنية جودي جارلاند إلى فيلم «ساحر أوز»، الذي قامت ببطولته حين كانت مراهقة والذي رشح لخمس من جوائز الأوسكار وفاز باثنتين منها عن أفضل موسيقى تصويرية وعن أفضل أغنية للأغنية الشهيرة «فوق قوس قزح».

بين أفلام العام ١٩٣٩ أيضا فيلم «مركبة الجياد» الذي نقل أفلام رعاة البقر نقلة نوعية ويعد من أشهر ثلاثة أو أربعة منها. وقد جلب هذا الفيلم الشهرة للممثل جون وين، وهو من إخراج جون فورد أبرز المخرجين الأميركيين في القرن الماضي وأفضل من أخرج أفلام رعاة البقر. وفاز هذا الفيلم باثنتين من جوائز الأوسكار عن أفضل دور مساعد يقوم به ممثل للممثل توماس ميتشيل وعن أفضل موسيقى تصويرية أصلية.

وتضم أفلام ذلك العام أيضا الفيلم التاريخي الدرامي «مرتفعات وذرنج» رائعة المخرج وليام وايلر والروائية البريطانية أميلي برونتي والممثلين لورنس أوليفييه وميرل أوبيرون.

وتضم أيضا فيلم «انتصار كئيب» الذي تقوم فيه الممثلة بيتي ديفيس بواحد من أفضل أدوارها، وهو دور رشحت عنه لجائزة الأوسكار.

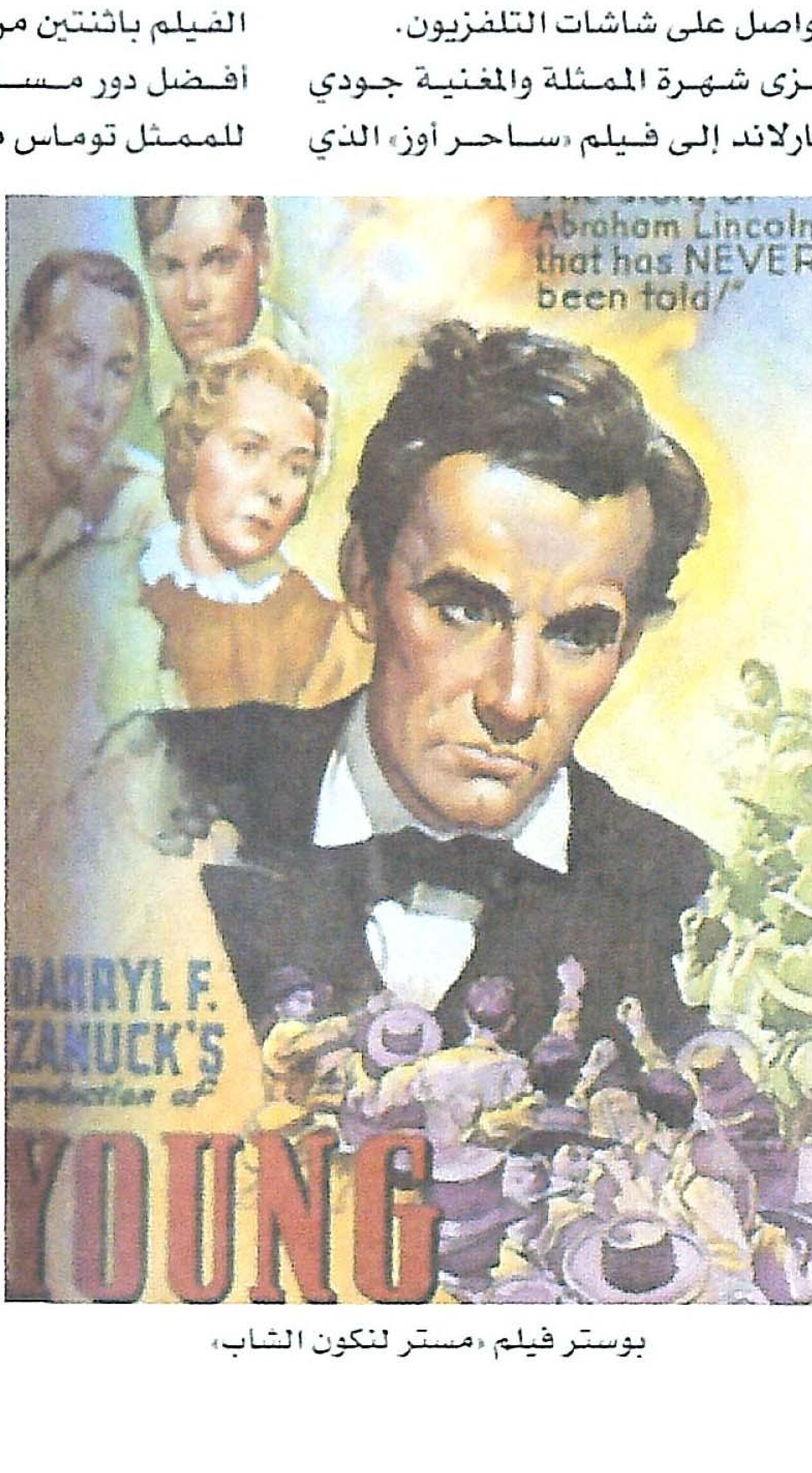
وهناك أيضا فيلم «مستر سميث يذهب إلى واشنطن»، وهو من روائع المخرج فرانك كابرا والممثل جيمس ستيوارت اللذين رشحا لجائزة الأوسكار. ويعد هذا الفيلم من أوائل الأفلام الأميركية التي تعالج موضوع الفساد السياسي، وقد أثار حفيظة الكونجرس الأميركي الذي أثار زوبعة حول الفيلم لم تهدأ إلا بسبب شعبية الفيلم بين الجمهور.

ثم هناك فيلم «نينوتشكا» وهو واحد من أواخر أفلام الممثلة السويدية الشهيرة جريتا جاربو وآخر فيلم رشحت عنه لجائزة الأوسكار، وإحدى روائع المخرج ارنست لوبيتش.

وهناك أيضا فيلم «عن الفئران والرجال» للروائي الأميركي الشهير جون شتاينبيك والمخرج لويس مايلستون والممثل لون تشيني الابن في أفضل أدواره السينمائية، وفيلم «علاقة غرامية» للمخرج ليو مكاري والممثل الفرنسي تشارلز بوييه والممثلة إيرين دان التي رشحت لجائزة الأوسكار.

وقد أقيمت في العام ١٩٨٩ عدة مهرجانات سينمائية خاصة بأفلام العام ١٩٣٩ في عدد من المدن الأميركية بمناسبة مرور خمسين عاما على إنتاجها، وذلك تقديرا للمكانة السينمائية الكبيرة لتلك الأفلام، ومن ضمن ذلك مهرجان أقامته مكتبة الكونجرس الأميركي (أكبر المكتبات في العالم) بواشنطن على مدى ثلاثة أشهر.

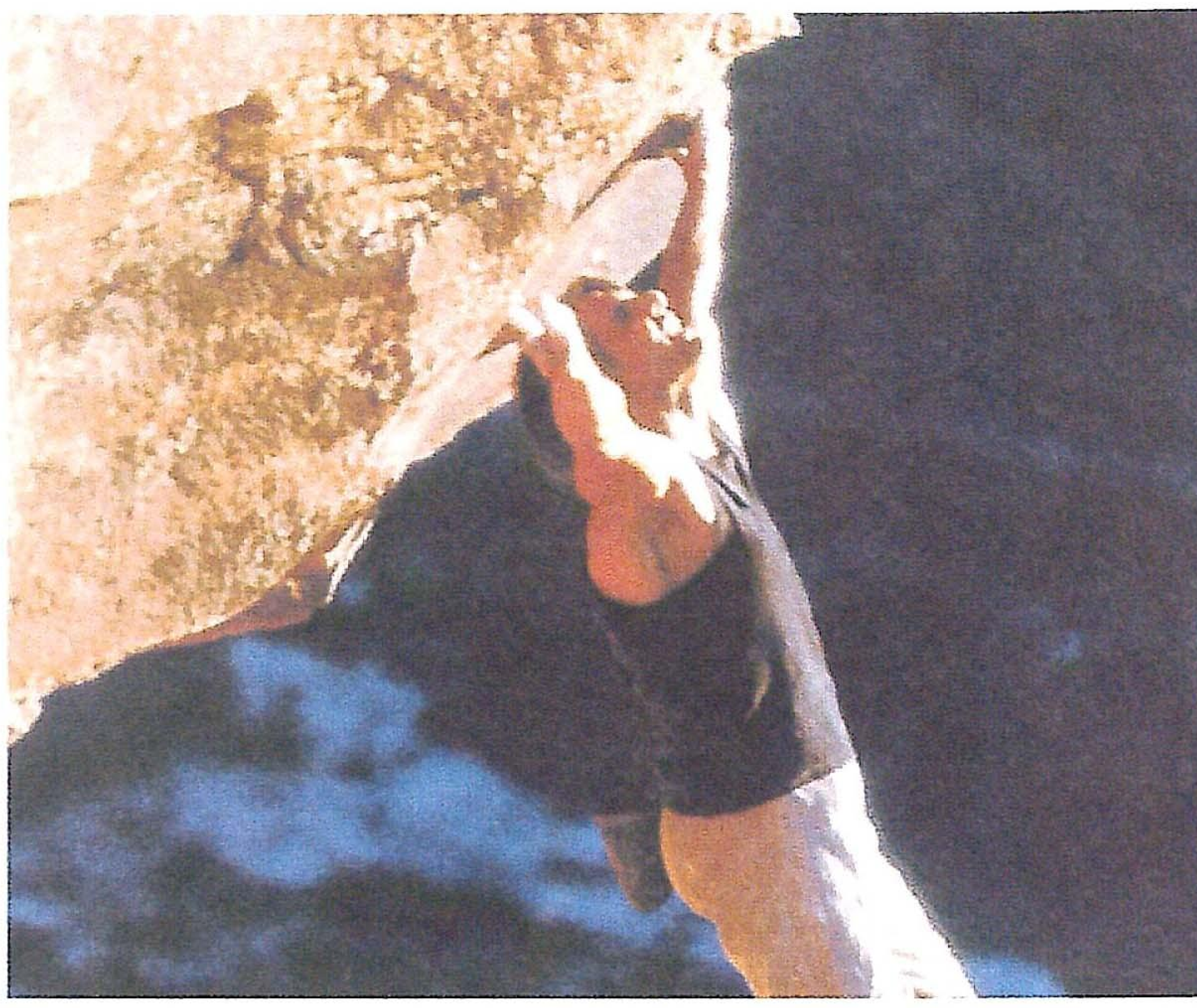
ولم تأت الحصيلة السينمائية المتميزة لهوليوود في العام ١٩٣٩ بمحض الصدفة، بل جاءت نتيجة عوامل منطقية. فقد كان نظام الاستديوهات - آنذاك - في أوج ازدهاره. وكان لكل من استديوهات هوليوود الكبرى نجومه المعروفون ومخرجوه ومنتجوه وكتابه، ومؤلفوه الموسيقيون وطواقم فنانيه الذين توافرت لديهم المواهب والخبرة اللازمتين لإنتاج هذا الكم الهائل من الأفلام المتميزة ◆



بوستر فيلم «مستر لنكون الشاب»

بوستر فيلم «طبول على المهاك»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


توم كروز في (المهمه المستحيلة ٢)

«چون وو» مخرج ذو مذاق خاص ونكهة متفردة. جاء من «هونج كونج» إلى هوليوود، تسبقه سمعة طيبة، استطاع ان يضمن من خلالها مكانه ومكانته المتميزة. هناك في مدينة السينما في هوليوود حقق أفلاماً تعتمد على الإثارة والتشويق والأكشن.
بعض النقاد قالوا إن أعماله محاكاة لأعمال الراحل المبدع «سام بكنباه». بينما هو يحلم بتقديم نوع آخر من الافلام لا يعتمد «الأكشن» أسلوبا، بل إنه يرغب في تنفيذ فيلم استعراضي غنائي، وهو النوع الغريب تماما عن عالمه.

هوليوود - محمد رضا

فيلمه « المهمة المستحيلة » حقق أرباحاً طائلة

چون وو : هوليوود خانقة ولكني سعيد بالعمل فيها

عندما سُئل «چون وو» عن أفضل عشرة أفلام في تاريخ السينما الأمريكية، اختار فيلم «الزمرة المتوحشة» لسام بكنباه في المرتبة الثالثة بعد «المواطن كين» و «الساموراي السبعة» وقبل أي فيلم لديڤيد لين، أو ستانلي كوبريك أو مارتن سكورسيزي بل وقبل «العراب أو الأب الروحي» تحفة فرنسيس فورد كوبولا.

وقد يبدو الأمر غريباً أن يتقدم «سام بكنباه» كل أولئك المبدعين ، إلا أن من شاهد أفلام چون وو بعناية ، يدرك أن لديه سبباً قوياً يدفعه لتقدير فيلم «الزمرة المتوحشة» وتقدير مخرجه الراحل سام بكنباه. وهو السبب الذي ستجده في إخراج «وو» لمشاهد المعارك بتنفيذ يحمل الخصائص ذاتها التي عمد إليها بكنباه والمتمثلة في التقطيع المتناوب ، حيث يتم عرض أكثر من لقطة لأكثر من زاوية أو حدث في الثواني المعدودة التي تشكل مشهداً ما من المعركة، والتحريك البطيء الذي يجعل اللقطة تستغرق ثواني أكثر لتجسد عنف الدلالة المتوخاة في المشهد، وعنف الموت ومشاعريته.

وإذا كان عدد كبير من النقاد الغربيين رأوا في محاكاة «وو» لـ «باكنباه» أنها إبداع مماثل ، إلا أن المتمعن في تلك المشاهد التي يُقطعها «چون وو» إلى جزئيات صغيرة - كما المعلم بكنباه - يلحظ أن هناك قدراً كبيراً من الميكانيكية التي تسود محاكاته، مقابل قدر كبير من التلقائية عند بكنباه. «لقطة لمسدس يقع، قطع على رجل يصاب، قطع على بطل الفيلم وهو يطلق النار، قطع على انفجار عجلة سيارة، قطع على الرجل المصاب وهو يباشر سقوطه، ثم لقطة على المسدس وقد وصل الأرض، أو عودة إلى السيارة، أو إلى جزئية جديدة في المشهد الكامل».

كلاهما «باكنباه» و «وو» لديه حنكة ومعرفة لاستخدام هذه المفردات. على الرغم من ذلك عندما تضع مثل هذه المشاهد من أفلام بكنباه - عدا الزمرة المتوحشة - مثل «الفرار»، «الوسام الحديدي»، «بات جاريت وبيللي زاكيد»... إلخ، إلى جانب مثيلاتها من أفلام «وو» مثل : «المعتق»، «رصاصة في الرأس»، «انتزاع وجه».. إلخ، ستجد الفارق صارخاً. أفلام «وو» تفتقد الحس والقراءة الثانية (أو الخلفية) في معظم الأحوال.

چون وو .. خلال التصوير

«چون وو» المولود في «كانتون» باسم «وو يوسين» العام ١٩٤٦، والذي انتقل صغيراً إلى «هونج كونج» وعمل في شركة مسرحية العام ١٩٦٧ وهو في الخامسة عشرة من عمره، يقول إن أمه هي من أوقعته في حب السينما، ويتذكر حينما كانت تأخذه إلى ما تحب هي أن تشاهده من الأفلام الاستعراضية والأفلام الفرنسية الجديدة، وأن جودار وتروفو كانا من مخرجيها المفضلين.

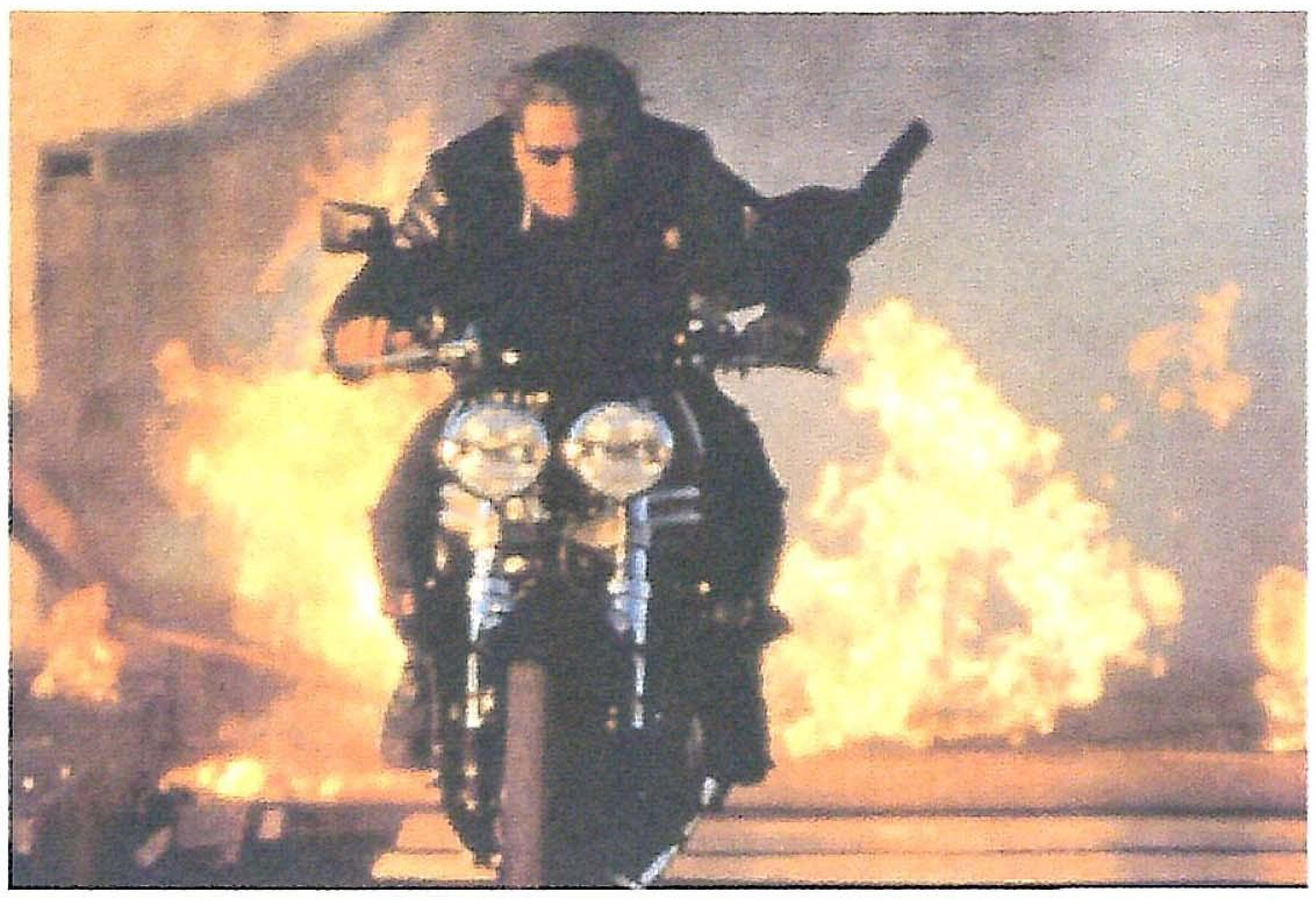
في سن السادسة عشرة من العمر اضطر «وو» الى ترك المدرسة والبحث عن وظيفة وجدها في صحيفة منحته الحس بالاتجاه الجديد في حياته. كانت سينما (الوسترن) هي السينما المفضلة لديه، وأفلام «بكنباه» و «سيرجيو ليوني» في مقدمة ما يشده إليها.

ثابر «وو» على المشاهدة وتثقيف نفسه وطرق باب شركات الأفلام وأخذ يخرج أفلاماً قصيرة يعرضها، وكانت الوظيفة السينمائية الأولى له هي مشرف على السيناريو ومساعد إنتاج.

في مطلع السبعينيات أخذ يساعد المخرج الصيني «تشانج شي» في تحقيق أفلام الكونغ فو التي راجت كثيرا في تلك الفترة . في العام ١٩٧٣ أخرج أول أفلامه «التنينات الشابة» وتبعه بسلسلة من الأفلام المشابهة لتلك التي يعمل فيهامساعداً. والتنويع الوحيد في تلك الحقبة ورد عندما أخرج ثلاثة أفلام كوميدية خفيفة هي «الصرخة الأخيرة للفروسية - ١٩٧٨» و «من الثراء إلى الفقر - ١٩٧٩» و «چين العادية للإنقاذ - ١٩٨٢». بعد هذه الأفلام أخرج فيلمين في تايوان حققا إخفاقا شديداً. وفي العام ١٩٨٦ استعاد ثباته وقدم فيلما بوليسيا يحتوي على مشاهد من فنون القتال الشرقية بأسلوب أفلام (الويسترن) الأمريكية، وهو فيلم «غد أفضل» الذى أصبح البصمة السينمائية لـ «وو» لكل ما تبعه وهكذا تنقسم أفلام «وو» إلى ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> بعد سبع سنوات من العمل في هوليوود مازال جون وو غير قادر علي التكيف مع نظام العمل بها، وأكثر ما يضايقه تلك السطوة التي يتمتع بها النجوم هناك، والتي لم ير مثلها في حياته، ومع ذلك فهو يعترف بأن الأفلام التي يحققها هناك مستحيل أن يحققها في مكان آخر!



توم كروز نجم فيلم (المهمة المستحيلة)

قبل هذا الفيلم وما بعده من أفلام «القاتل» و «رصاصة في الرأس» و «المعتق». ويعترف «جون وو» أنه قرر أن تكون هذه الأفلام رأس حربة للوصول إلى هوليوود. وقد حقق ذلك بالفعل بعدما سبقته شهرته ليخرج «هدف صعب» و هو واحد من أفضل الأفلام التي وجد الناقد «چان كلود» ڤان دام فيها، وربما أحد أكمل الأفلام، من وجهة نظر هذا الناقد، بالنسبة لوو نفسه.

«هدف صعب» يدور حول لعبة صيد بشر يمارسها مجموعة من الأثرياء في الحي الفرنسي من مدينة لويزيانا، والفصل التمهيدي يدور في الشوارع الفقيرة من ذلك الحي، إذ تبحث بطلة الفيلم «يانسي بتلر» عن والدها المختفي الذي يتبين أنه قتل في واحدة من هذه الألعاب. ولا يلبث أن يجد بطل الفيلم (ڤان دام) نفسه عرضة للاصطياد من قبل مجموعة يرأسها الشرير الأول «لانس هريكسن». صحيح أن التمهيد يمضي، لكن الحس الاجتماعي بأن هناك طبقة اجتماعية ثرية تسمح لنفسها باصطياد الطبقة الفقيرة يبقى ملموسا طوال الفيلم، مشكلا القراءة الخلفية للقصة ذات التنفيذ الجيد ومشاهد الأكشن الموحية.

هذا الحس ليس خاصا بهذا الفيلم فقط، فأفلام «وو» الأساسية السابقة حوت أيضا قراءات تنتقد الرموز الرأسمالية اليابانية والأمريكية من حيث تهديدها للمجتمع الصيني في هونج كونج. ويبدو أن «وو» لم ينس أن عائلته عاشت فقيرة في الصين الأم، تحت الحكم الشيوعي، وعانت الفقر أيضا في هونج كونج.

«السهم المكسور» ليس من أفلامه البارزة، ففيه تقليد شديد لما تنتجه هوليوود عادة من أفلام الأكشن، لكنه أيضا الفيلم الذي وضع «چون ترافولتا» في دور الشرير لأول مرة. وعندما عاد «وو» والتقى ترافولتا في «انتزاع وجه» أسند إليه أيضا دور الشرير، لكنه الدور الأكثر تعقيدا والشخصية الأكثر تركيبا، في فيلم يحمل علامات «وو» المميزة التي لم تكن متوافرة في «السهم المكسور».

ويبقى أن الحس الاجتماعي غاب أيضا عن هذه الثلاثية (السهم المكسور، انتزاع وجه، المهمة مستحيلة - ٢) وربما رجع ذلك إلى رغبته في جعل هوليوود بيتا جديد له. أو من المحتمل أيضا أنه لم يجد في سيناريوهات هذه الأفلام نافذة مناسبة. وما بقي ماثلا في هذه الأفلام هو تنفيذه مشاهد الأكشن بكل ما أوتي من خيال وثراء تفاصيل وتوليفات قصصية.

حول فيلم «المهمة المستحيلة - ٢» وعن اختيار توم كروز له لإخراج هذا الفيلم وعن الخلافات التي شاع أنها حدثت بينهما في أثناء التصوير يقول «چون وو»: «في الحقيقة في كل فيلم تقع وجهات نظر مختلفة ويتعرض العمل إلى بعض المشاكل نتيجة لذلك. لكن لا تنسى أن توم كروز ليس فقط نجماً كبيرا، بل سينمائي خلاق ومنتج الفيلم، وأحيانا ما تكون لديه فكرة، وتكون لديَّ فكره مختلفة فأحاول معالجة فكرته في بعض الأحيان لأعطيها حقها من التجربة، وبعض تلك الأفكار كانت جيدة». وعن سر وجود الحمام في معظم أفلامه يقول «وو»: «أحب الطيور عموما، وأحب الحمام خصوصا. حين كنت صغيرا كنت أرسم الحمام. وأظن أن الحمام في فيلمي يمثل أمورا كثيرة، أحيانا الطهارة والحب والبراءة كما في «المهمة المستحيلة -٢» فهناك مشهد يخرج فيه توم كروز من النار.. قبله أُطيِّر حمامة، نراها تطير أمامه في المشهد كما لو أنها أيضا رسالة إلى الشرير بأن توم كروز قادم إليك». وعن الحرص على تقديم بطلين أحدهما خيِّر والآخر شرير، متساويين وفي ماضيهما معرفة مشتركة يقول: «إنه خير وسيلة لتقديم شخصيات تدرك أنها في جزء منها تحارب نفسها. الجزء الخيِّر يحارب الجزء الشرير من نفسه والعكس صحيح».

وعن أحلامه وإذا ما كان يفكر في تحقيق فيلم مختلف عن أعماله السابقة يقول: «نعم سأقوم بذلك، أحب أن أخرج قصة حب أو فيلما كوميديا، كذلك أريد أن أحقق فيلما تشويقيا من دون «أكشن». لديَّ مشروع إعادة تحقيق فيلم «خوف مفاجئ» الذي قامت «چوان كروفورد» ببطولته. أيضا حلمي الأكبر تحقيق فيلم غنائي» فسألناه «..فيلمك المقبل مع «نيكولاس كيج» مختلف نوعا ما، إنه فيلم حربي، وطبعا سيكون فيه مشاهد أكشن وقتال...» فأجاب «نعم، لكن ليس على نحو مكثف كما هي الحال هنا . فهذه قصة ضابط وعلاقته بأحد مواطني أمريكا الأصليين (الهنود الحمر) لأن البحرية قررت الاستعانة باللغة الهندية كشفرة لأن الإنجليزية مفهومة لدى اليابانيين»

وأخيرا سألناه: «بعد سبع سنوات من العمل في هوليوود.. ما الإيجابيات والسلبيات التي خرجت بها؟... فأجاب:

«.. إنها كثيرة. أولا.. مازلت غير مرتاح للنظام، فهناك مشتغلون ومتعاملون في الفيلم الواحد أكثر من الحاجة. كذلك لم أر في حياتي نجوما يتمتعون بمثل هذه السيطرة التي يتمتع بها نجوم هوليوود. وهذا مؤثر من حيث إنك حين تجتمع مع فرقاء الفيلم وتتبادل الآراء والنقاشات نجد من الصعب الخروج بنتائج سريعة. ما يحدث أن هناك العديد من المتصلين بالفيلم وكل واحد يريد إبداء رأيه ولكل رأي مختلف ما يعطل العمل طوال الوقت. مازلت غير معتاد على هذا وأحيانا أشعر بأني أريد أن أتوقف. هناك في هونج كونج نحن أكثر تبسيطا، هناك نحن بحاجة إلى اجتماع كبير واحد نناقش فيه الممثلين المرشحين ومفهوم الفيلم، ولست بحاجة إلى تقديم السيناريو. الأستوديو في هونج كونج سيستمع مني إلى ملخص للقصة ولمن أريد جلبه من الممثلين وكم ستبلغ تكلفة الفيلم. بعد ذلك نحن طلقاء وعلى سجيتنا، وهذا أيضا موجود في أوروبا حيث المخرج هو المؤلف وصاحب العمل ويملك السلطة على كل شيء.

وفى إطار الإيجابيات وجدت أن العاملين على الفيلم مهرة، لا شك في ذلك، حرفيين من الدرجة الأولى. وهوليوود منفتحة على الجميع، معظم الأفلام التي تحققها مستحيلة في أي مكان آخر من العالم. واعترف بأنني نلت قدرا من الحرية.. ففي «هدف صعب» نلت قدرا، ثم «السهم المكسور» نلت قدرا أكبر.. وفي «انتزاع وجه» تركت فعلا على سجيتي. عموما أنا سعيد بالعمل هنا».

www.ifc tv. Com

موقع الافلام المستقلة بعيدا عن الافلام التجارية وتعرض افلاما متميزة وحديثة لسينمائيين ذو رؤية خاصة على سبيل المثال منهم Robert Altan. Jodi Foster

لقبوه بالمخرج كثير الشكوى

إعداد: ميس العثمان

آلان باركر: «لم أعجب النقاد لبدايتي من خلال الإعلانات التلفزيونية!»

خلال عمره الفني وخبرته التي بلغت خمسا وعشرين سنة في حقل الإخراج السينمائي، مثل آلان باركر الشيء الكثير للعديد من أبطال السينما ولكل من تعاون معه خلال مسيرته الفنية. ومن أعمال آلان باركر الشهيرة:

فيلم «Mississippi Burning»، وفيلم الإثارة Angel Heart، وفيلم الدراما النفسية «Birdy»، والقصة الأيرلندية «The Commitment»،

والقصة العظيمة «Evita»، وأخيرا فيلم «Angela's Ashes».

كل تلك الأفلام تثبت أن آلان باركر مخرج بارع يتفادى أن يتبع النمط نفسه في طبيعة إخراجه للأفلام، فنلاحظ أن كل فيلم له أسلوبه الخاص وقصته التي من خلال عرضه لها بتسلسل معين يرمي إلى توضيح شيء ما، فلا يكرر نفسه ولا يسلك المسلك ذاته ... لكن لاتباع هذه الطريقة ثمنها الباهظ، وقد دفع باركر ثمن تنقلاته هذه من خلال الصحافة وتعرضها له.

في بدايات هذا المخرج البريطاني عرف عنه أنه المخرج كثير الشكوى والتذمر ولكن ما إن دخل الأربعينيات من العمر حتى أعيدت تسميته بالمخرج المحب لصناعة الأفلام الأمريكية، وهذه بحد ذاتها تعد إهانة للشعب البريطاني.

يقول باركر: «اعتبرت نفسي مخرجا مبتدئا بعد إنتاجي فيلم «بجزي مالون» Bugsy Malone، ففي بداية السبعينيات لم أكن أستطع أن أنفذ كل ما كنت أكتبه، فقد كانت صناعة السينما كئيبة آنذاك، وكل ما عملته عاد لي مختوما بالرفض! لذا، فكرت في فيلم «بجزي مالون» صحيح أنني لم أكن خبيرا في أمريكا كبلد، لكنني كنت على علم ودراية بأفلام أمريكا، ففكرت بخليط من الأفلام الأمريكية الموسيقية وكذلك أفلام العصابات الشهيرة في ذلك الوقت. ولأن نتائج الفيلم الأول كانت فريدة من نوعها، هذا الأمر جعل الصحافة البريطانية تقف عاجزة عن التعليق والتقييم. هذا الفيلم لم يكن هو البداية القوية بالنسبة لي بحيث يشعرني بأنني مخرج بارع لذلك قررت أن أعمل الضد تماما، فكان إخراجي لفيلم «قطار منتصف الليل» Mid-night Express، وظننت أن هذا الفيلم هو الأقرب لتصوراتي السابقة من حيث إعدادي وتحضيراتي التي تمت من أجله، تقريبا حققت كل ما كنت أصبو إليه قبل التصوير، بعد إخراجي لقطار منتصف الليل، أخرجت فيلما آخر بعيدا في شكله وطبيعته عن سابقه وهو فيلم «الشهرة» Fame، وبهذه الطريقة التي أتبعها في تغيير أعمالي لا أشعر من يتابعها بالملل نتيجة لتشابهها في كل مرة، بل على العكس سينتظر جمهوري العمل القادم بكل شغف، كما أني أحتفظ بنفسية مرتاحة مع إنتاجي لكل فيلم ذي نمط خاص.

أمضى باركر أكثر من عشر سنوات من عمره في الولايات المتحدة الأمريكية ليقنع الناس بأنه لا يعيش هناك لكنه يتخذ منها مركزا لعمله، لكن في العام ١٩٩٥، عاد فجأة كأحد العاملين في (معهد الفيلم البريطاني)... عن ذلك يقول باركر: كنت أدرس في لوس أنجلوس، حينما استدعيت للعمل في المعهد البريطاني وكنت أحتاج إلى دفعة قوية لكي أعود إلى بريطانيا، لذا فإن وظيفتي في المعهد كانت سببا قويا لعودتي».

وحول معاناته مع الصحافة يقول: «في السبعينيات، حينما كنا نعمل معا أنا و(رايدلي سكوت) أي في المجال، نفسه كان لدى كل منا خطا معينا في العمل، الأمر الذي أدى إلى اختلاف أساليبنا في العمل وتطبيقاته وبالتالي شكل الإخراج وأثر ذلك بدوره في نوعية العروض المقدمة إلينا، في ذلك الحين لم نعجب النقاد لأننا بدأنا مع الإعلانات التجارية بالتلفزيون لكن «رايدلي» تفوق علي نتيجة حسن تصرفه مع الصحافة، فقد كان ينصحني بعدم الانزعاج أو حتى مجرد الاهتمام بكل ما تنفثه أقلامهم من سموم قد تقتل أحلامي، نصيحته لي كانت أن أعمل جهدي لأكسب المزيد من المال والشهرة لأتغلب على إشعاعاتهم وأثبت النجاح تلو الآخر».

يحب باركر التكنولوجيا الحديثة، والتي تستخدم هذه الأيام في صناعة الأفلام والتي بدورها ستفتح المجال أمام الطاقات الكبيرة المؤهلة للعمل الإعلامي بكل أشكاله. يقول باركر: «صحيح أننا قد لا نحتاج إلى كل الأشكال المتوافرة حاليا من التكنولوجيا بما أنها رخيصة التكاليف فما المانع من تجربتها؟!»

ينهي باركر حديثه قائلا: «لقد أتاحت لنا هذه التكنولوجيا الهائلة والأموال المتوافرة كل السبل السهلة المهيئة لإنتاج الأفلام، على عكس السنوات الماضية حين كان الإنتاج أمرا صعبا وشاقا، الآن وفي ظل توافر الإمكانات لم يتبق لنا سوى أن نعمل بجد ومثابرة للخروج بأفضل ما يمكن إنتاجه».

عن مجلة: total film سبتمبر ٢٠٠٠

قبل خمسة قرون سقطت مدينة غرناطة.. وسقط معها الحلم العربي الإسلامي، ثم بدأت أكبر عملية تشويه ومحو للحضارة الإسلامية، لكن بقيت القصور والشوارع ورائحة الهواء وتراب الأرض، شاهدة على عظمة وعبقرية تلك الحضارة.

«قلموس» فرقة غنائية إسبانية، تسبح ضد تيار القُبح وتقاوم الفوضى الموسيقية بأغان أندلسية عربية.. و«المفاجأة» أنها حققت نجاحاً مبهراً في كل الدول التي زارتها.

د. طلعت شاهين - أسبانيا

أعضاء فرقة «قلموس».

«قلموس»
فرقة إسبانية تبحث عن جذورها العربية

البداية كانت قيام جماعة من الفنانين بالبحث في شتى مجالات الفنون والمعرفة، لعلها تعثر على خيوط تكشف لها الماضي، ومن تلك الجماعات مجموعة من الموسيقيين الشباب لفتت انتباههم الآلات الموسيقية العربية المندثرة التي لا توجد إلا على صفحات المخطوطات العربية والموريسكية التي تزخر بها المكتبات العامة في جميع أنحاء إسبانيا، أو على جدران القصور القديمة التي لاتزال الشاهد على تلك الحضارة التي نبعت من جذور إسلامية عربية، ثم سرعان ما اختطت لنفسها طريقا خاصا في تلك الفنون، وانتشرت عبر الشمال لتغزو جميع قصور الممالك المسيحية في أوروبا، وبدأ أفراد المجموعة في البحث عن أصول الموسيقى الأندلسية والموريسكية، خاصة وأنهم جميعا من دارسي الموسيقى منذ نعومة الأظافر على رغم اعتمادهم في الحياة على ممارسة مهن أخرى لأن الفن الخالص لا يكفي للحياة، ولم يقتصر بحثهم على الشكل الخارجي لتلك الآلات التي خلفها العرب في الأندلس، بل قاموا بصنع تلك الآلات بأيديهم من خامات مماثلة لما يعتقدون أنه الصحيح، وبدأوا مرحلة الانتشار بعد أن استطاعوا التوصل إلى طريقة فريدة لعزف تلك الموسيقى.

نجحت محاولات هؤلاء الفنانين وانتشرت موسيقاهم وصار لهم جمهورهم الخاص، وتمكنوا من تسجيل أسطوانات وشرائط كاسيت عدة، وشكلوا الخلفية الموسيقية للعديد من الأفلام التسجيلية التي تتحدث عن ماضي إسبانيا العربي والموريسكي، خاصة حلقات البرنامج التليفزيوني الإسباني «القبلة»، التي أعدها وقدمها الكاتب المعروف خوان غويتيسولو عن الاسلام والحضارة الإسلامية في العالم.

أطلقت تلك المجموعة التي تتكون من الشقيقين كارلوس وإدواردو بانياغوا وروسا ولويس دلغادو وبيغونيا زوجة كارلوس وصديقتها روسا على نفسها اسما عربيا أو مأخوذا من أصل عربي «قلموس»، وانتشر هذا الاسم وصار علامة على نوع معين من الموسيقى التي يستمع إليها الكثير من الشباب في إسبانيا الآن، الذين لا يتذوقون ما يسمى بالموسيقى الشبابية.

قامت تلك المجموعة بالمشاركة في العديد من المهرجانات الموسيقية في اليابان والولايات المتحدة وفرنسا، وطافت في عدد من الدول العربية منها مصر والمغرب ولبنان وتونس، وقدمت حفلات خاصة على المسرح الصغير بالأوبرا المصرية لاقت نجاحا كبيرا، وكان لها صداها في وسائل الإعلام.

وحول هذه التجربة الفريدة يقول كارلوس بانياغوا إن البحث عن الجذور الموسيقية بدأ في الستينيات كنوع من الطرافة في مجال احترافه الفني، وتحول بعد ذلك إلى بحث جاد عن جذور أصيلة في تاريخ الشعب الإسباني المعاصر منذ ذلك الوقت، وبدأت هذه الحركة مواكبة لحركة بحث موسيقي على المستوى الأوروبي خاصة في فرنسا وألمانيا، ويقول: «نحن اتبعنا هذه الحركة منذ الصغر فدرسنا تاريخ هذه الموسيقى وحاولنا التوصل إلى طريقة عزفها، خاصة أن الموسيقى المسيحية الأولى كانت تدور في إطار الموسيقى التي خلفتها لنا الحقبة العربية الإسلامية في الأندلس مما سهل علينا الحصول على الوثائق التي ساعدتنا على إنجاز بحوثنا».

حول المعرفة الدقيقة لطريقة العزف يؤكد كارلوس أن «الوثائق والمخطوطات تتحدث عن الموسيقى كفن، ولكنها لا تكشف عن طريقة معينة لعزف هذه الموسيقى، حتى أن بعض المؤرخين الموسيقيين يشككون في أن تكون الموسيقى الأندلسية التي تعزفها بعض الفرق في شمال افريقيا لها علاقة حقيقية بالموسيقى الأندلسية، إلا أن المؤكد أن الآلات التي تستخدم لاتزال كما هي، وحاولنا تصنيع التي فقدت ولاتزال محفوظة في المخطوطات».

> بعض المؤرخين الموسيقيين يعتقدون أن الموسيقى التي تقدمها دول شمال أفريقيا، ليس لها علاقة بالموسيقى الأندلسية

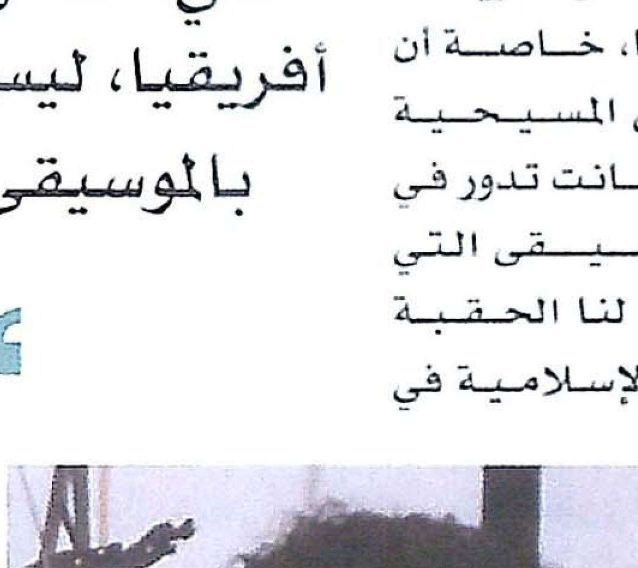
يشير كارلوس بانياغوا أيضا إلى أن اندفاعه نحو التعرف على الموسيقى الأندلسية بدأ منذ الصغر ومع الدروس الأولى التي تلقاها لدراسة الموسيقى المعاصرة.

يقول لويس دلغادو الشيء نفسه، حيث درس في البداية الموسيقى الكلاسيكية لكن حب استطلاعه دفعه نحو الموسيقى الأندلسية والموسيقى المسيحية الأولى التالية للحقبة العربية في الأندلس، خاصة أنه كان يجد متعة خاصة في التعرف على الآلات الغريبة مثل العود والرباب العربي، لأنها من الآلات التي لا تدرس في المعاهد الموسيقية الأوروبية بشكل عام، وكانت طريقة تعلمهم عن طريق الاستماع إلى الموسيقى العربية المسجلة ومحاولة كشف أسرار هذه الموسيقى من خلال السؤال.

وعن مدى مطابقة الأدوات الموسيقية التي تصنعها المجموعة وتعزف عليها بالأدوات الموسيقية الأصلية التي عثروا على صورها في المخطوطات يقول إدواردو إن هذا الأمر لم يشغلهم كثيرا لسبب واحد، أن «تلك الأدوات لم تكن لها قواعد محددة حسب آراء الباحثين، وإنما كان لكل صانع أدوات موسيقية مشهور طريقته في صنع الآلة الموسيقية التي يصنعها، وطريقة العزف كانت عادة تحمل اسم العازف الذي يبتدعها أو يكون أشهر الذين يؤدون هذه الطريقة في العزف».

ويشير إدواردو إلى أن الأدوات الموسيقية في عالمنا المعاصر لاتزال تختلف من مكان إلى اخر، ولكن طبقا لمجموعات فنية معروفة وليست مرتبطة بشخص معين كما كانت الحال في الأندلس والعهد الموريسكي أو المسيحي التالي له. ويأسف كارلوس بانياغوا أنه ليست هناك دراسات تكشف عن طريقة عزف تلك الآلات الموسيقية كما يحدث الآن مع الآلات المعاصرة، فيقول: «لم يتركوا لنا سوى ما يمكن رؤيته وليس سماعه، ولذلك لا أعتقد أن أحدا يستطيع أن يدعي أنه يعرف طريقة العزف التي كان يؤديها العازفون الأوائل».

في رأيه أن الجهود الحقيقية التي تبذلها مجموعة «قلموس» تتركز في إحياء هذه الموسيقى من خلال الذوق الذي يتمتع به أفراد المجموعة، فيما يشير لويس دلغادو إلى أنهم يدرسون الموسيقى الشعبية التي لاتزال حية في بعض المناطق النائية والمعزولة لأنها تشكل الوريث الشرعي الوحيد لتلك الموسيقى التي اندثرت، فالموسيقى في رأيه تماما كالحياة، فإذا كان علماء الاجتماع يدرسون المجتمعات البدائية لمعرفة أصول الجماعات المتطورة، «نحن أيضا ندرس الموسيقى الشعبية للمناطق المعزولة


كارلوس في ورشة تصنيع الآلات

بيغونيا مطربة الفرقة

للتعرف على طريقة ما لعزف تلك الأدوات. خاصة أن أدوات تلك المناطق لها صلة وثيقة من ناحية الشكل بالأدوات التي نراها في المخطوطات والتي تشكل أصول أدواتنا».

وتضيف روسا مطربة المجموعة إلى ذلك قولها: «من ناحية الغناء أو طريقة الأداء الصوتي للأغاني لا يوجد شيء من الموسيقى الأندلسية، ولكنني من خلال طريقة الغناء في الموسيقى المسيحية القديمة حاولت التعرف على ملامح الغناء الأندلسي، لأن تلك الموسيقى المسيحية لا شك فيها الكثير من التأثير العربي الإسلامي في العهد الأندلسي، لأن التاريخ يؤكد لنا أن القصور المسيحية في الشمال كانت مليئة بالمطربين العرب أو بالمطربين والمطربات المسيحيين الذين أرسلوا إلى مدارس الأندلس لإتقان الموسيقى والطرب».

أما عن القصائد التي تغنيها مطربة المجموعة فهي مترجمة عن نصوص عربية أندلسية، لذلك ترى روسا أن ترجمتها ليس عيبا خاصة وأنها تؤدي الترجمة الإسبانية بطريقة أقرب إلى الأداء العربي في الطرب، حتى تقرب النص إلى المستمع الإسباني وتقرب النغمة الأندلسية إليه. وتقول: «لا أجد عيبا في أن أؤدي الأغاني والقصائد بطريقة مختلفة لان كل مطرب له طريقته الخاصة أيضا».

ويلتقط ادواردو خيط الحديث ليشير إلى أن كل أداة موسيقية تفرض طريقتها في العزف، وكذلك المطرب الذي يحاول الغناء مع مجموعة موسيقية تعزف الموسيقى بشكل معين، فالمطرب في هذه الحالة يحاول أن يطوع صوته ليكون متوافقا مع الفرقة التي تصاحبه، وهنا يمكن اكتشاف سر الطريقة التي تؤدي بها روسا أغنيات فرقة «قلموس».

التعامل مع الجمهور له إحساس خاص مع أفراد تلك المجموعة، حيث يقول إدواردو: «شعرنا بالرهبة عندما قدمنا موسيقانا على مسرح الأوبرا في القاهرة خوفا من أن يكتشف المصريون الفارق بين ما يستمعون إليه من فرقة «قلموس» وما تعودوا سماعه من الفرق التي تطلق على نفسها فرق موسيقى الأندلسية».

إلا أنه حسب قوله كانت المفاجأة أن وجد الجمهور في هذه الموسيقى شيئا جديدا وأبدى إعجابه الشديد بما قدمته المجموعة، وحدث هذا في بلاد عربية أخرى عزفت فيها الفرقة، ويؤكد في الوقت ذاته شرعية أن تبحث في التاريخ لتعثر على رؤيتك الخاصة لفن من الفنون، وهذا ما تفعله مجموعة «قلموس» الأندلسية وموسيقى القرون الوسطى.

حول الهدف من العمل الذي تقوم به فرقة «قلموس» تقول بيغونيا: «هو دعوة محبي الموسيقى إلى مغامرة فريدة عبر الزمن، والعودة مئات السنين إلى الماضي، وأن يحاولوا أن يعيشوا ذلك الزمن من خلال الموسيقى».

في رأيها إن هذا العمل بالنسبة لأعضاء الفرقة «هو تحد تصنعه صعوبة العزف على أداة لا تعرفها ومن صنع يديك في الوقت ذاته» ◆

http://www.gitanablanca.com

هذا الموقع يعرض كل ما يتعلق بالرقص الشعبي الأسباني وتاريخه. وكذلك يشتمل على دروس لتعليم الفلامينكو.

«لا يُهمني من يُشرَع القوانين للناس مادُمت أنا الذي أكتب لهم الأغاني»
كلمات قالها فيلسوف صيني ليؤكد بها أهمية الأغاني في تكوين الوعي الجمعي

لماذا نغني؟

الكويت - عبد المنعم الباز

لا يشكل الغناء مجرد واحد من أهم وأقدم الفنون فقط ولكن أيضا أحد الملامح الإنسانية الثابتة في كل المجتمعات ولكل المراحل العمرية، حتى الجماعات الدينية لها أغانيها وأناشيدها. وكأن الغناء - بغض النظر عن نوع الأغنية - احتياج إنساني بيولوجي كالتنفس والنوم. فأغنيات المهد جزء من ضرورات المهد وأغاني الاحتفالات الشعبية والجماعية هي السمة المميزة لها.

ولأن الأغنية أسهل وأبسط عمل جماعي فإنها أسهل وأبسط وسيلة لتحويل مجموعة متنوعة من الأشخاص إلى جماعة لها البؤرة نفسها. هكذا يبدأ الاتفاق بينهم بعد التعارف على الأغنية المشتركة المفضلة (وأحيانا قبل التعارف نفسه كما في الرحلات)، في الحصاد وفي خلط الخرسانة للبناء، في أفراح الزواج وفي «التعديد» على الموتى.

وحتى في صميم الوحدة نستغيث بالأغنية لنستحضر الآخر الذي تتكلم عنه الأغنية أو الذي كنا نردد الأغنية معه أو على الأقل كان يسمعها معنا.

الغناء إذن ليس هو الفرقة الموسيقية أو المطرب الذي على المسرح أو الفتيات المتمايلات في الفيديو كليب، إنه ما يتردد داخلنا ويظل هناك. فهو لا يدخل الذاكرة فقط ولكن أيضا يعيد تنظيمها، وقبل أن تعرف الإنسانية الكتابة في الساعات الأخيرة من تاريخها الطويل كان لابد من حفظ الأفكار والطقوس والتاريخ بشكل إيقاعي سهل الاستعادة عبر الأغاني والملاحم.

أما بعد الكتابة وانتشارها يبقى للأغنية بالإضافة لكونها أحد خيوط النسيج الاجتماعي وظائف عدة مهمة. أبسطها هي «أن تستعاد»، أن تتكرر عند الاحتياج إليها، أن تكون حاضرة بسهولة تحت أصابع الوعي في أقسى الظروف، نوعا من الهدهدة الذاتية إذا جاءت لحظة الألم قاسية، ونوعا من «المارش» الجماعي إذا تعرضت الجماعة للخطر، ونوعا من الموسيقى الداخلية إذا توهج الفرح وطالب الجسد بالرقص، وإذا احتدمت رياح الذهول تأتي الأغنية بالتأمل الشعوري، وقد لا يكون مضمون الأغنية بالضرورة معاكسا لحالة اللحظة أو موازيا لها ولكن مجرد ثقتك في صوتك، مجرد معرفتك بوجود ذروة قادمة في المنحنى التالي للأغنية يكفي لهش بعض القلق عن الروح. إن «النكوص» حيلة دفاعية معروفة ومشروعة وهي تتم هنا بشكل ناعم نعومة الحنين إلى الماضي التي تثيرها أي أغنية محملة بالذكريات.

هل يوجد أساس بيولوجي لأهمية الأغنية بهذا الشكل؟! أزعم أنه يكمن في تكامل عمل نصفي المخ في أثناء الغناء. فالنصف الأيمن من المخ مسؤول عن الإحساس بالموسيقى وعن الشعور بشكل عام، أما النصف الأيسر فمسؤول عن إدراك معاني الكلمات والتفسير المنطقي. وعمل كلاهما ضروري لأي أغنية ناجحة وإن كان يبدو لي أن اللحن أكثر أهمية من كلمات الأغنية، فنحن نعرف مثلا كلمات الأغاني التي كانت تغنى في العصر العباسي لكننا لا نعرف ألحانها وبالتالي نعجز عن تصورها كأغان وإنما كقصائد صالحة الغناء. على الناحية الأخرى يمكن أن تنسى بعض كلمات الأغنية وتواصل الغناء فتملأ الفراغات بأي همهمة.

وفي حالات كثيرة تُغنى كلمات مختلفة وأحيانا متعارضة في المعنى على اللحن نفسه لعل أشهرها أغنية لعبد الحليم حافظ في أحد الأفلام على لحن مواز لبعض الموشحات القديمة (ناهيك عن الألحان المسروقة من مصادر أجنبية).

كما أننا قد نعجب بأغنية أجنبية لا نستوعب كلماتها لمجرد إعجابنا باللحن، فإذا كانت كلمات الأغنية كالجسد فاللحن يمثل الروح التي تسري في الجسد، أما صوت المطرب فهو الوعي الذي يتحرك بالاثنين في الاتجاه الصحيح أو الاتجاه الخطأ.

> قبل أن تعرف الانسانية الكتابة كان لابد من حفظ الأفكار والطقوس والتاريخ بشكل ايقاعي سهل الاستعادة عبر الأغاني والملاحم

قوة الأغنية تكمن في قدرتها على الانتشار الفيروسي إذا كانت ناجحة ومعبرة عن اللحظة... يحكي الجبرتي عن الوالي الذي حاول الانتقاص من قيمة العملة الذهبية فسلَط العامة أولادهم على الهتاف في الشوارع «ياباشا ياوش القملة من قال لك تعمل دي العملة»، ولحسن الحظ فإن لحن هذا الهتاف مازال الأطفال يتناقلونه في مصر دليلا على انتصارهم الذي أجبر «الباشا» على التراجع عن قراره.

والتأثير السياسي للأغنية لا يرتبط بالضرورة بكلمات سياسية أو وطنية، فأغنية بسيطة مثل «يا بلح زغلول» رددتها مصر عنادا مع الرقيب الإنجليزي الذي منع ذكر اسم سعد زغلول في الصحف، وأغنية «شادي» لفيروز تتكلم عن الحرب الأهلية من خلال ذكريات عن طفل صغير لم تتح له الحرب فرصة أن يعيش.

وأحيانا ما تساق شهرة مطرب خارج بلاده ليس فقط على الترويج لثقافتها ولكن أيضا على تقليل النزعات العنصرية ضد شعبها. (يقال إن لموسيقى الراي هذا التأثير في فرنسا). وفي بلد مثل إيران اعتبر السماح للمطربة جوجوش بالغناء انتصارا للمعتدلين. وقد لعبت الأغاني العربية دورا ثابتا ومستمرا في توحيد الوجدان القومي العربي، فالجماهير التي عشقت أفلام فريد الأطرش الاستعراضية والتفت حول صوت أم كلثوم كان من السهل أن تؤمن بشعارات القومية العربية.

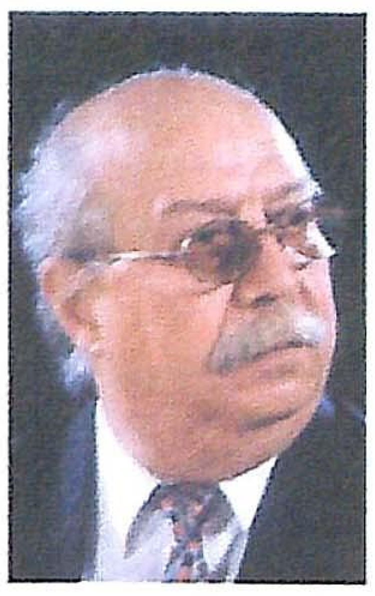
ومن المدهش أن معظم الأفلام الغنائية كانت حبكتها تقتصر على قصة النجاح والصعود إلى الشهرة لأحد المطربين أو المطربات، سواء أفلام عبد الحليم حافظ إلى «آيس كريم في جليم» و «إسماعيلية رايح جاي» وربما لا أستطيع تذكر أفلام تتلامس مع قيمة وأهمية الأغنية في حياة البشر عبر أحداثها غير فيلمي «المصير» و«هستيريا» فهنا لا نرى فقط التوظيف الفني الجيد للأغنية مع الأحداث ولكن التعامل مع شخصية المغني كفاعل اجتماعي يحمل مسؤولية الوعي العام بصوته ويشارك بجسده في الصراعات وكأنها تستعيد مقولة أحد فلاسفة الصين «لا يهمني من يشرع القوانين للناس مادمت أنا الذي أكتب لهم الأغاني» وبالطبع لم يكن هذا الفيلسوف يتصور أن هناك من سيأتي ليطالب بإصدار قوانين لمنع الغناء. لكن حتى لو صدرت مثل هذه القوانين هل نستطيع التوقف عن الغناء؟! ◆

عبدالوهاب وعبدالحليم ..زمن من الغناء الجميل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الخمسينيات من هذا القرن اتجه عدد كبير من المؤلفين الموسيقيين إلى كتابة أعمال موسيقية، اعتمدوا فيها على القواعد والنظريات الموسيقية الغربية، فأصبحوا مجرد مقلدين للغرب. في حين اتجه الجزء الثاني من الموسيقيين إلى الاعتماد على الموسيقى العربية، إيمانا منهم بموسيقانا وقدرتها على مواكبة العصر، لكنهم لم يستطيعوا الغوص في أعماقهم، فظلوا أسرى القديم والفولكلور. وبقيت مشاكل التأليف الموسيقي تحتاج إلى مزيد من الدراسة والمتابعة.

نوري إسكندر- سوريا


نوري إسكندر

إشكاليات التأليف في الموسيقى العربية المعاصرة

إن نظرة عامة نلقيها على خط سير تطور موسيقانا، تبين لنا أن الفنانين والمبدعين السابقين لعبوا دورهم بأمانة وإخلاص، وأعطوا ما بحوزتهم من أشكال إبداعية وجماليات ومضامين لا يمكن إنكارها.

تكفي المقارنة بين الإنتاج الموسيقي في القرن التاسع عشر والإنتاج الحالي لنرى أن التطور كان كبيرا «نسبيا».

ضمن كل هذه التطورات الإيجابية بقيت الكلمة تلعب دورا «رئيسا» (أي الأغنية) وهذا يعني أننا لم نستطع خلق موسيقا آلية بحتة حتى الآن.

صحيح أن موسيقيي القرن الماضي بدأوا بكتابة الموسيقا البحتة (السماعيات البشارف، اللونغا، ...) وكانت بداية جيدة، لكنها بقيت محصورة في إطار ضيق ولم تتوسع كما يجب، وبقي الأسلوب السردي الخطابي والغنائي مسيطرا على معظم الإنتاجات الموسيقية، وهذا يعني أننا حتى الآن لم نستطع دخول عالم الفكر الموسيقي البحت بعمق وتوسع.

في هذه الأيام، نحن مقبلون على منعطف تاريخي خطير ومهم، وبأمس الحاجة إلى لغة موسيقية جديدة تعبر عن تصوراتنا وطموحاتنا نحو حياة فضلى، لذلك فإن الحداثة المطلوبة في موسيقانا ليست كحداثة الغربيين، لأن لنا متطلباتنا الخاصة وظروفنا الخاصة، المختلفة عنهم.

لهذا يلزم نوع من الحرية والجرأة التي تطلق العنان لخيال الفنان وأحاسيسه بعيدا عن محاكاة الأشكال اللحنية السابقة، وتكسير وتهديم ما يراه مناسبا، يعيد بناء صياغة جديدة من روحية المقام نفسها، وتناسب إيقاع المرحلة الجديدة القادمة.

نحن بحاجة ماسة إلى خلق فكر موسيقي جديد مبني على التأمل العقلي للعلاقات بين الجمل الموسيقية، ونموها مع تفاعلاتها وتبايناتها وتحولاتها بأسلوب ديناميكي خلاق، تعالج وتعبر عن الحالات الداخلية والذاتية عند الفرد، وشحنها بطاقات روحية لمواجهة الحياة وتحدياتها.

منذ الخمسينيات من هذا القرن اتجه قسم من المؤلفين الموسيقيين العرب إلى كتابة أعمال موسيقية بحتة ضمن صيغ مفتوحة (السيمفونيات والكونشرتو)، معتمدين على كل المعطيات والقواعد والنظريات في الموسيقا الغربية، ظنا منهم أن الموسيقا العربية عاجزة عن دخول مثل هذه الأنواع التأليفية.

نعم إنهم كتبوا السيمفونيات وغيرها، لكن هذه اللغة الموسيقية كانت غريبة عن الجماهير العربية، بل حتى عن نخبتها، لأن اللغة الموسيقية التي اعتمدوا عليها كانت لغة موسيقية غربية وبعيدة عن روح الجماهير.

من هؤلاء الأساتذة على سبيل الذكر لا الحصر: أبو بكر خيرت، عزيز الشوان، يوسف خاتشو، سلفادور عرنيطة، وليد غلمية، ضياء السكري، وغيرهم من الأقطار العربية الذين لا أعرفهم.

والقسم الثاني اتجه إلى التأليف الموسيقي معتمدا على المعطيات والقواعد في الموسيقا العربية إيمانا منهم بموسيقانا وقدرتها، لكنهم لم يستطيعوا الغوص كثيرا، وبقوا بين أسلوب المحافظين وقليل من التجديد في التنويعات الهارمونية البسيطة أمثال: القصبجي، علي إسماعيل، الرحابنة، توفيق الباشا، حسين نازك، عبدالغني شعبان، توفيق سكر، مطيع المصري وغيرهم.

هذه المجموعة الثانية لم تستطع الغوص في عمق المقام، الذي يحوي أرباع مسافات، فبقيت الإشكاليات الموسيقية قائمة، وهذه الإشكاليات هي:

١- إشكالية الكتابة الرأسية (العامودية) في موسيقا المقامات (يعني الهارموني)، كذلك كتابة ألحان متعددة في آن واحد بأسلوب أفقي (بوليفوني).

٢- عدم وجود اللغة الحوارية الموسيقية.

٣- إشكالية النمنمات والزخارف والزحلقات الموسيقية، وعدم توظيفها في أماكنها اللازمة.

٤- إشكالية الطرب (السلطنة) الموسيقية، وتحليلها ودراستها وتوظيفها فيما يلزم.

٥- عدم دراسة وتحليل وفرز التراكيب الموسيقية، والتراكيب الموسيقية الإيقاعية الخاصة الموجودة في التراث الموسيقي العربي بشكل عام.

٦- طبيعة الحركة الموسيقية في الموسيقا العربية ودراستها وتحليلها، وهذه سوف نراها في ثنايا الموسيقا الفولكلورية الآلية (دبكات ورقصات وطقوس الزواج .... وغيرها) كما سنجدها في طقوس الأذكار الدينية في حلقات المتصوفة، وفي رسوم الأرابيسك والهندسة المعمارية وغيرها.

٧- تأثير وهيمنة الفكر المسبق في الموسيقا العربية في المقامات وتحولاتها وإنتاجاتها.

"نحتاج الى لغة موسيقية جديدة تُعبر عن تصوراتنا وطموحاتنا نحو حياة أفضل"

محمد القصبجي

٨- الارتجال وأنواعه وقالبه.

الآن، كيف يمكن إيجاد حلول لهذه الإشكاليات؟

١- بخصوص الكتابة العامودية في الموسيقا العربية، أي الهارموني والأكورات: أقول: إن قسما كبيرا من قواعد الهارموني في الموسيقا الغربية لا ينطبق على المقامات العربية التي تحوي مسافات الأرباع، مثل مقام الراست والبيات والسيكا والصبا... وغيرها.

إن المقامات عبارة عن خط سير لحني معين معتمد على الأجناس، لها خصوصياتها ومنحنياتها ونقاط تركيز على درجات معينة. إذن المقامات ليست سلالم ماجور أو مينور. لذلك لا نستطيع استعمال هذه الأكورات في المقامات، وإذا استعملت فإن شخصية المقام وروحه تضيع. فما العمل؟

هناك قانون ثابت ومهم جدا يمكن الاستفادة منه لحل هذه الإشكالية وهو: (قانون الانتقال من المتتابع (successif) إلى المتآني simultane يعني حدوث شيئين في آن واحد، وهذا القانون استمر منذ زمن طويل في تأثيره الملحوظ في تطور الموسيقا، وهو منبع كل التجديدات المهمة في الموسيقا.

إن قانون الانتقال من المتتابع إلى المتآني يعني بشكل آخر أن كل ما يتغير يمكن أن يتراكب، وهذا ما نراه بشكله البسيط في الموسيقا البدائية الهيتروفونية، يعني تعدد الأصوات في أثناء الأداء بشكل عفوي أكثر من لحن واحد، نتيجة التكرارية والتراكبية الناتجة عن التتابعية المستمرة).

كم سيكون مفيدا «إذا أعطينا وأولينا انتباهنا علميا وتجريبيا» لهذا القانون ضمن الأجناس والمقامات العربية.

كما أن الاستماع المتتابع سوف ينشئ في الروح صورة متآنية وتراكيب ذاتية للعناصر اللحنية، تمهد للتراكب الحقيقي، أي الكتل الصوتية، يعني مجموعة درجات نغمية تعزف في آن واحد بمنزلة أكورات وتآلفات، وبعدها يبقى إيجاد علاقات وظيفية بين هذه الكتل الصوتية، وربطها معا، واكتشاف تأثيرات صوتية عامودية، تضفي وتغني التأثيرات اللحنية الأفقية نفسها.

هذا الموضوع يحتاج إلى تجارب عملية سمعية كثيرة للوصول إلى العلاقات الجديدة، وهكذا نسير في خط التطور والتجديد إلى الأمام والأعمق في مجال الكتل الصوتية.

٢- إشكالية اللغة الموسيقية وعدم تبلورها:

إن اللغة الموسيقية هي التي تتحاور وتقول وتعرض الأفكار الموسيقية، وتربطها وتتفلسف في الفكرة الموسيقية، وهي ضرورية جدا في كتابة الصيغ المفتوحة، كفورم السوناتا والروندو وغيرهما. هذه اللغة ينبغي أن تكون من صلب المقامات والأجناس بجزئياتها وخلاياها وتراكيبها وعباراتها وجملها، ومفردات هذه اللغة موجودة في الموسيقا الفولكلورية وموسيقا التراث الديني، ينبغي استخلاصها وفرزها وكتابتها في جداول المفردات الموسيقية العربية، حتى يتسنى للمؤلفين الشباب الاعتماد عليها في تأليف الموسيقا الجديدة.

٣- إشكالية النمنمات والزخارف والزحلقات الموسيقية:

ينبغي دراسة وتحليل كل هذه النمنمات والزخارف، لأن فيها يكمن السحر وأمور أخرى لا أستطيع التعبير عنها، من هذه النمنمات والزخارف يمكن اكتشاف أمور مهمة جدا ورائعة، كلها بحاجة إلى دراسة وتحليل ومعرفة أسرارها.

٤- موضوع الطرب (السلطنة):

هذا موضوع من أصعب الموضوعات في الموسيقا العربية. كيف تتم السلطنة والطرب؟ ما شروطها؟ كيف تكون القفلة؟ قفلة الجملة في أثناء الغناء أو الارتجال، قفلة تطرب وتشد الآهات من أعماق المستمعين.

فعلا إنها قوة رهيبة وساحرة وذات سيطرة مغناطيسية عجيبة، والعازفون المهرة على الآلات والمطربون الكبار يتقنون هذه اللعبة بمهارة. ولكن إذا سألناهم كيف يحصل هذا؟ ولماذا؟ وما شروط الطرب الموسيقية؟ عجزوا عن الجواب الدقيق العلمي الموسيقي، لذلك علينا دراسة هذه الظاهرة المهمة وتحليلها ومعرفة أسرارها؛ حتى يتسنى لنا استخدامها في التأليف الموسيقي العام، مستفيدين منها في خلق أجواء موسيقية غير عادية ورائعة.

٥- دراسة التراكيب اللحنية والتراكيب الإيقاعية:

لكل موسيقا من موسيقات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعوب خصائصها وشخصيتها المستمدة والمركبة من نوعيات التراكيب اللحنية، التي لها علاقة بالمسافات الموسيقية، والتراكيب الإيقاعية التي لها علاقة بترتيب الأزمنة القصيرة والطويلة والمتنوعة، فيما بينها مشكلة إيقاعات وحركات إيقاعية خاصة بهذه الموسيقا، وعندما ندرس تراث الموسيقا بأنواعها، بما فيها هذه التراكيب، سوف نصل إلى نتائج تحليلية دقيقة لهذه التراكيب، وسوف نفهم النمطية التي تحرك هذه العبارات والمفردات الموسيقية فيما بينها، وسوف نكتشف الرموز والدلالات الروحية لهذه الموسيقا، عندها تسهل مخاطبة ضمير وأعماق هذا الإنسان.

٦- إشكالية هيمنة الفكر الموسيقي المسبق:

إن هيمنة وتأثير الفكر الموسيقي المسبق للمقامات تحاصر وتقف حاجزا أمام الإبداع والانفلات إلى أجواء غير عادية.

وقد ذكر في بعض الكتب القديمة عن صفات المقامات، ووصفت هذه المقامات تارة بالحزن أو الفرح، الجد، الحيوية ... بالإضافة إلى ربطها بالفلك والفلسفة، مثال:

مقام الصبا: حزين، مأساوي، يائس ...

مقام البياتي: رخو، حزين ....

مقام الراست : قوة، رجولة، بياس ....

مثل هذه الأفكار المسبقة بقيت سائدة حتى يومنا هذا، ومعظم الموسيقيين يتعاملون بهذه المفاهيم، كذلك عندما نؤلف على مقام الصبا يجب أن نتحرك من هذا الجنس إلى الجنس كذا، ثم إلى الجنس كذا، لأن للمقام خط سير معروفا، وينبغي التقيد به، طبعا هذا التحديد والتقييد يحدد إمكانات الإبداع، ويجعل المؤلف يدور حول الخطوة المقررة نفسها منذ زمن بعيد.

لكن الحقيقة غير ذلك، فالمقام له خط سير وخطوط عدة، والأصح له خطوط إلى مالا نهاية، وينبغي ألا يتقيد المؤلف، وألا يكون مجبرا على الأفكار السابقة القديمة، عليه أن يكسر هذه المفاهيم، لأن في المقام، أي مقام، وليكن مقام الصبا، احتمالات ومجموعات من الأحاسيس اللانهائية، ولنرجع قليلا إلى الوراء، ولنسمع الأناشيد الوطنية التي ألفت إبان الكفاح المسلح الفلسطيني، ومن قبل المؤلفين الموسيقيين في تلك المرحلة نجد أنهم ألفوا أناشيد من مقام الصبا، قوية نارية، تهز مشاعر الإنسان المتقاعس وتلهبه حماسا واندفاعا.

هذا المقام (الصبا) الذي كان يقال عنه إنه مقام حزين يائس ورخو، صار يحمل في طياته أقوى الأحاسيس من قبل المؤلف الموسيقي الثائر.

إن المقامات وقواعدها قادرة على استيعاب واحتواء كل التجديدات الجريئة إلى أبعد الحدود عندما تُكتشف من جديد، حيث تكتسب مزيدا من القوة والإمكانات الخلاقة.

٧- الارتجال:

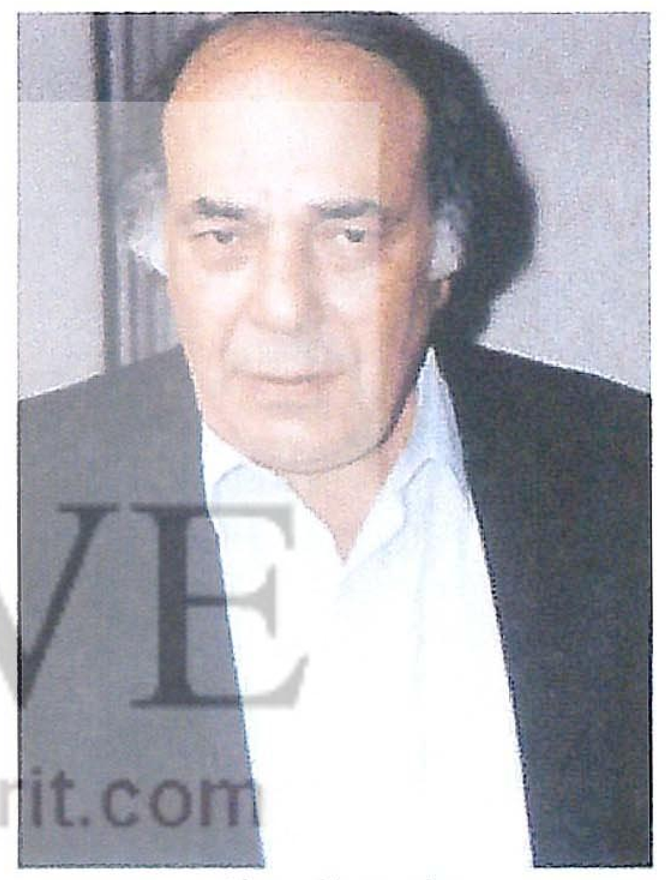
كل العازفين يرتجلون، وكل المغنين يرتجلون، لكن معظمهم تقليديون، ليست لديهم الجرأة للدخول إلى عوالم جديدة.

قلائل هم المرتجلون الذين يغوصون في عوالم جديدة، وفي هذه الحالة، هم يؤلفون ويعيشون حالة التأمل المبدع.

صحيح أن الارتجال ليس مؤلفة موسيقية بالمعنى العلمي، لكنه يمثل روح التأليف، وأي عمل تأليفي كبير غالبا ما يسبقه ارتجال غير عادي يفتح الأبواب الجديدة للمؤلف، لكي يدخل إلى عوالم التأليف الجديد.

لذلك كان الارتجال الجاد والجديد على غير النمطية المعروفة هو الكشاف للآفاق الجديدة عند المؤلف الموسيقي.

والتشجيع على الارتجال بالأشكال غير النمطية السابقة، هو تشجيع على التأليف الجديد، لكن أين نحن


منصور الرحباني

من هذا؟

٨- انحسار الفكر الدرامي الموسيقي:

قبل الميلاد كان الفكر الميثولوجي هو المحرك الروحي للناس، حيث صراع الآلهة مع الآلهة، صراع الآلهة مع البشر، يشكل دراما عنيفة، كذلك موضوعات الموت، الحياة، الخصوبة، الجفاف، السعادة، الشقاء .. كل هذه المظاهر كانت تمثل ضمن طقوس المعابد وجدرانها مع فرق كبيرة للمنشدين والعازفين والكهنة وجماهير الشعب، ونراها واضحة في صور الرقم والمنحوتات في الآثار والحفريات.

كان دور الموسيقا كبيرا في هذه الطقوس وبأسلوب روائي ودرامي.

في المسيحية استمر الأسلوب الدرامي الروائي حول محور حياة السيد المسيح وآلامه وموته وقيامته وصراعه مع الشر وقصص الأنبياء، ونجد هذه المظاهر والألحان والموسيقا في طقوس الكنائس الشرقية القديمة (السريانية، الكلدانية، الآشورية وغيرها).

أما في الإسلام فقد ألغيت هذه الطقوس والمفاهيم الوثنية. وصراعات الآلهة:

وصار دور الموسيقا دورا توصيليا حاملا لمعاني الآيات الكريمة، بأسلوب خطابي، سردي، جمالي، حيادي، بعيدا عن التعبير والدراما، وهذا ما نجده في الترتيل بأنواعه والتجويد القرآني.

هكذا انحسر الفكر الدرامي الموسيقي، بقي محصورا بين جدران الكنائس القديمة السريانية، وفي حلقات الذكر الصوفية، وفي ثنايا الرقصات الشعبية الفولكلورية، وفي الأغاني.

ومنذ خمسينيات هذ القرن تأثرت الموسيقا بالدراما المسرحية والسينما والتلفزيون، وأخذت تتطور بمضامين فكرية موسيقية وبجماليات واضحة وتأثيرات فولكلورية، وتوسعت اللغة الموسيقية وتعمقت أكثر، وكان للدراما دور مهم في تطوير الموسيقا في السنوات الأخيرة.

لكن معظم الموسيقيين لم يستفيدوا من الدراما الموسيقية الموجودة في الذكر والطقوس،

”كل العازفين والمطربين يرتجلون، لكن معظمهم، ليست لديه الجرأة للدخول إلى عوالم جديدة“

والموجودة في الكنائس السريانية وغيرها.

٩- الدراما في الطقوس السريانية والصوفية:

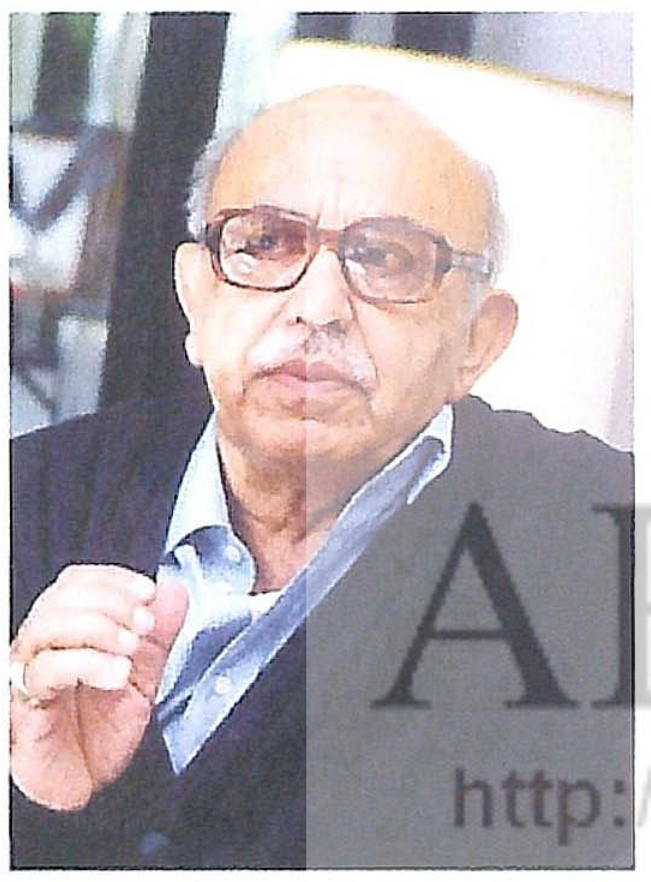
في الأعياد المهمة والكبيرة والتي لها علاقة بسيرة حياة المسيح وموته، خاصة في أسبوع الآلام، قبل عيد الفصح، نجد أن العلاقة بين شخصيات القصة فيما بينها ومع جوقة الراوي علاقات أفقية شخصية بين بعضها، وهكذا تسرد القصة من قبل الجوقة، وتمثل بقية القصة من قبل الكهنة والشمامسة بأسلوب موسيقي مميز وبمساحة أفقية بين شخصيات القصة.

ولم يبق من الدراما في الموسيقا الإسلامية شيء إلا في طقوس الأذكار عند المتصوفة بمدارسهم المختلفة، وفي الذكر لا يوجد شخصيات وأبطال مسرحية تتحاور وتخلق الدراما، بل على العكس فإن الدراما نابعة من ذاتية الموسيقا، وتعتمد على الإيقاعات والتونات حيث تبدأ المجموعة كلها بإيقاعات بطيئة تتكرر، وشيئا فشيئا مع مع ذكر كلمة : الله ... الله .. الله يتسارع الإيقاع، ومع تسارع الإيقاع تعلو الدرجات النغمية الأساسية (باص بيدال). الإيقاع يتسارع وتون الدرجات النغمية تعلو على ذكر الله الله الله، بأسلوب عامودي نحو الأعلى حتى تصل إلى الذروة بمنتهى القوة والحيوية مع الآلات الإيقاعية المتنوعة، ثم تسكت فجأة، لتهدأ على كلمة الله الممدودة الطويلة والمنخفضة جدا، كأنه راحة تامة وبلوغ الذروة، ونشوة الذروة في السكون الروحاني الهادئ. يمكننا القول، إن صح التعبير، إن الدراما في الموسيقا الإسلامية هي دراما عامودية تبدأ من الأسفل وتتجه إلى الأعلى، على عكس الدراما في الموسيقا المسيحية، التي هي أفقية بعلاقات أشخاصها وأبطالها على مسرح الأحداث.

تراثنا غني ومليء، وكله تراكمات وتجارب مئات وآلاف السنين من قبل الأجداد، كم سيفيدنا هذا التراث، إذا أحسنا التعامل معه؟

١٠- عدم الاستفادة من الألوان السمعية للآلات العربية:

لكل آلة موسيقية نكهتها ولونها


توفيق الباشا

السمعي الخاصة بها كالعود والقانون والناي. ولم نستطع خلق ألوان سمعية جديدة نتيجة مزج هذه الألوان الصوتية الكثيرة للحصول على ألوان جديدة تفيدنا في التعبير.

١١- منذ زمن طويل وموسيقانا تصاغ ضمن قوالب إما أحادية أو ثنائية أو ثلاثية وهي صيغ وقوالب مقفلة أو تتابعية.

والأسلوب الموسيقي الذي اتبعناه كان غالبا أسلوبا خطابيا سرديا بعيدا عن الجدلية الخلاقة، إلا ما ندر.

أما الموسيقا الغربية فقد توصلت إلى صيغ مفتوحة (أسلوب السوناتا، الروندو ... وغيرها).

(والفارق الجوهري بين الأسلوب الخطابي السردي وأسلوب السوناتا يكمن في الطريقة التي تتحقق بها وحدة التصميم).

(فالحركة الخطابية السردية تعتمد على فقرات طويلة متصلة من جو واحد أو تيار مستمر متصل لفكرة موسيقية، فهي توسّع في موضوع واحد، ولذلك تتحقق الوحدة عن طريق ذلك الموضوع الواحد نفسه، وبالتطور به بواسطة التوسع المستمر).

(أما أسلوب السوناتا فهو درامي إذ يعتمد على التعارض بين أفكار متباينة أو متضادة، وعلى ما يثيره هذا التعارض والتضاد من تشويق واهتمام ونمو، ومهمة المؤلف أن يحقق الوحدة عن طريق الألفة بين تلك المواد المتنوعة، أي بواسطة التوفيق بين العناصر المتباينة وإزالة ما بينها من صراع وتجاذب).

١٢- العودة إلى التراث الموسيقي في المنطقة، واستنباط واستلهام كل ما يفيدنا في التجديد بشكل تواصلي، وجدولة كل الخلايا والعبارات والجمل الموسيقية الأصيلة وفرزها عن الدخيل.

والمقصود بالتراث الموسيقي.

الأغاني والموسيقا الشعبية غير المدونة، التراث الموسيقي المدني المدون (موشحات، أدوار، قدود .. وغيرها)، التراث الموسيقي الديني غير المدون.

وبنظرة شاملة إلى المؤلفات الموسيقية في العالم العربي نرى أنه بعد كل هذا التنوع والتجديد الجيد في موسيقانا، سيطرت الأغنية على كل الأنماط والصيغ الموسيقية الجادة.

وهنا أضم صوتي للأستاذ أحمد فؤاد حسن، الذي قال في رسالة وجهها للأستاذ محمد عبدالوهاب في شهر مايو العام ١٩٧٤، منشورة في المجلة الموسيقية العدد الخامس، قال فيها:

(وأسرح بناظري، أحاول أن أستطلع ما وراء أفق المستقبل، وجزعت على قاعدة القمة التي عليها أستاذ العصر الموسيقي العربي، بأنها ليست راسخة بالقدر الذي يتيح لمن يقف عليها الخلود، واعترتني غيرة المحبين، اعترتني الغيرة خوفا من أيام قادمة لن تستطيع الأغنية فيها أن تعيش أكثر من أعوام قليلة مهما كانت ناجحة، والخلود دائما للأعمال الكبيرة، ولم تكن الأغنية ولن تكون عملا كبيرا خالدا بأي حال من الأحوال .. وانا واثق انك يقصد الأستاذ عبدالوهاب أدرى مني بهذا ...).

إن الأغنية ليست كل شيء، وعمرها أقصر مما نتصور يوما بعد يوم، وهي جزء بسيط من موسيقا الشعوب المتطورة.

وليكن معلوما أن الحداثة التي نطلبها هي غير حداثة العالم الغربي، حيث إنهم أي الغربيون قطعوا مسافات طويلة في التجارب، وخلقوا المذاهب الموسيقية المتعددة إلى أن توصلوا إلى عالم الأصوات الإلكترونية، بكتلها، واعتبار أي صوت في الطبيعة (وان كانت ذبذبته غير محددة) صوتا موسيقيا إنهم يتجهون إلى مدارس عدة تجريبية حديثة مازالت غير مستقرة.

بينما نحن نريد الانتقال من الأسلوب السردي الخطابي إلى أسلوب مبني على مشاركة العقل، والوعي مع الأحاسيس والمشاعر لخلق موسيقا محرضة لعقل الفرد العربي، حتى يتساءل ويشارك في صنع مصيره، ومصير أولاده في المستقبل ◆

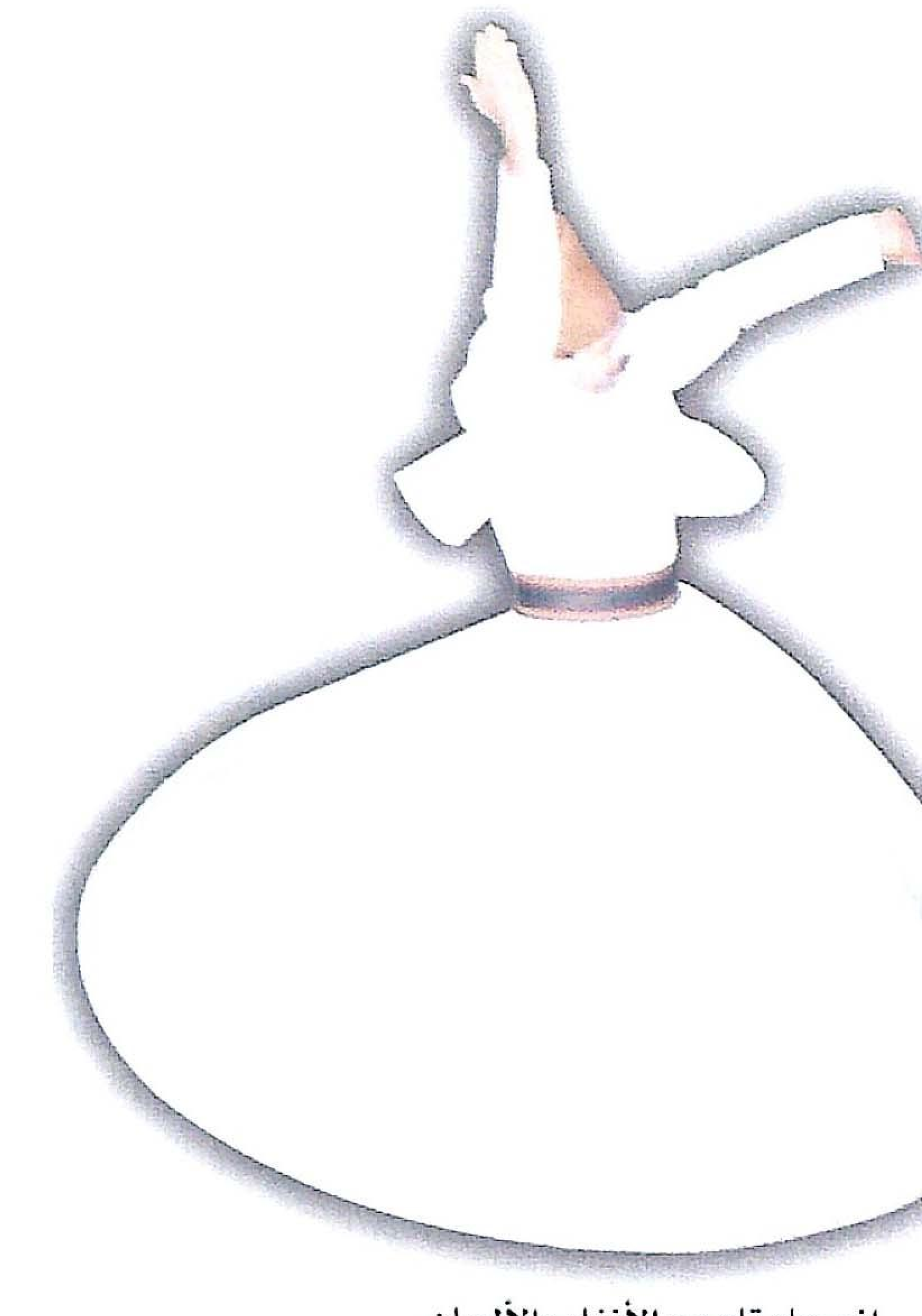
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كثيرة هي الفنون التي دخلت تراثنا العربي من مجتمعات أو بلدان مجاورة، لكنها مع مرور الأيام والسنين أصابها شيء من التعريب وتبلورت بصيغة هي أقرب من مجتمعاتنا العربية حتى بتنا نألفها ولكثرة تكرارها نحسبها من طقوسنا وعاداتنا العربية.

من تلك الفنون رقصة الحب الإلهي أو كما هي معروفة شعبيا بـ «المولوية» أو ما يسمونها عوام الشوام في سورية «فتلة الدراويش» ومع أنها مزيج خليط من الشعر والحركة والفلسفة إلا أنها وجدت أتباعها ومريديها في أغلب جوامع وتكايا المدن السورية حتى شاعت وانطلقت لترافق وتلتصق بكل طقس أو احتفال ديني واجتماعي.

بارعة ياغي - سوريا

المولوية... رقصة الحب الإلهي!


انسجام تام مع الأنغام والألحان.

يجمع المؤرخون والكتاب على أن مؤسس المولوية هو الشاعر الصوفي جلال الدين الرومي ، الذي سُمي في زمانه (مولانا) وسمي أتباع طريقته بدراويش المولوية. وعن مولده يذكر د. مصطفى غالب في كتابه « جلال الدين الرومي» أنه ولد في مدينة «بلخ» في خراسان (أفغانستان اليوم) سنة ١٢٠٧م، وعندما غزا المغول موطنه سنة ١٢١٢م لجأ مع والده العلامة بهاء الدين الى مدينة «قونيه» في الأناضول وكان يحكمها آنذاك السلطان السلجوقي علاء الدين كيفياد الذي فتح له مدرسة ليدرس فيها مع والده، وبعد وفاة الأخير خلفه ابنه جلال الدين. كما بنى له الأمير بدر الدين كهرتاش مدرسة سُميت بمدرسة «خداوندكار». وتلقى جلال الدين تعاليم الصوفية على يد الأستاذ برهان الدين الترمذي لمدة تسع سنوات. حيث كان الرومي نابغة في مجالات عدة: في العلوم، الموسيقى، الفلسفة، وقد تعرف جلال الدين في العام ١٢٤٤م على عجوز درويش اسمه شمس الدين التبريزي العلامة في أمور الفلسفة والحكمة. انصرف إليه انصرافا تاما وانشغل به عن تلاميذه وأتباعه مما أثار حقدهم وغيظهم وحملهم على محاربته والعمل على إبعاده عن قونيه، فغادر التبريزي هربا إلى دمشق. ولحقه الرومي ليبحث عنه، وقيل أنه حين وصل دمشق فأشعل قلوب أهلها بالحب والإيمان ونظم فيها ديوانا سُمي ديوان (شمس تبريز) ذكرى لشيخه وموجهه الرومي. وما انفك يفتش عن أستاذه التبريزي في حلب ودمشق التي كانت مقرا للشيخ العلامة محيي الدين بن عربي الذي أحبه أهل دمشق كثيرا (لا تزال حتى الآن منطقة كبيرة تضم عددا من أحياء دمشق القديمة إلى جانب ضريحه تحمل اسم الشيخ محيي الدين) ، فالتقى به ودرس على يديه العلوم الباطنية التأويلية ثم عاد إلى قونيه مرشدا وواعظا بعدما فقد الأمل في العثور على شمس الدين.

لكن شمس الدين وبعدما هدأت ثائرة الناس عاد إلى قونيه. لكن إقامته لم تطل فيها. إذ اندلعت فتنة كبرى أودت بحياة ابن جلال الدين ويشاع أن تلاميذه قد قتلوا فيها أستاذه التبريزي فتألم الرومي لفقد مرشده ومثله الأعلى وولده فبكى من أعماق نفسه الحزينة وأنشد قصائد مليئة بالحزن الدفين والغزل الديني العميق، ومن بعدها راح ينظم كل معرفته وحكمته شعرا (إنسانيا، أخلاقيا، وجدانيا، فلسفيا فيه معاني الصوفية) وضمها في كتاب سماه «المثنوي» ثم نذر نفسه للحب الإلهي وأنشأ طريقته الصوفية.

وفي أصل الدوران تقول المصادر إن جلال الدين الرومي كان يسير ذات يوم في السوق. وأمام دكان أحد الصاغة هبطت عليه نغمة الحب الإلهي فإذا به يدور حول نفسه مرددا ذكر الله فانضم إليه الصائغ وأخذ يدور حول نفسه راقصا بذكر الله وكانت تلك نقطة البداية لرقصة المولوية. ولا يمكن فهم طريقة المولوية إذا لم نقف عند الوضع الذي كان يسود المنطقة في تلك الأيام. وكيف اعتنق سكان قونيه والأناضول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
المولوية في أحدا الاحتفاليات.

> ”يجمع المؤرخون على أن مؤسس المولوية هو الشاعر الصوفي جلال الدين الرومي، الذي سمي في زمانه «مولانا» وسمي أتباعه بدراويش المولوية“

الإسلام، فقد كانوا قبلها مجموعات مختلفة من الوثنيين، و النصارى واليهود، وكان على جلال الدين الرومي أن يدعوهم إلى الإسلام ويعرفهم بفضائل الشريعة الإسلامية والقرآن الكريم. وأن يقدم الأمثلة والمواعظ. وأخذ مع مريديه يدور في القرى ويدعو النصارى إلى الدين الجديد، وأخذ هؤلاء يتجاوبون مع المبدأ الإنساني والعدل اللذين جاء بهما الإسلام. وكان جلال الدين يقول دائما «كن ما تكون... فبابنا مفتوح لك دائما، ليس بابنا باب قنوط بل هو دائما باب الإيمان... فالله سبحانه من صفاته العفو». وهكذا اطلع الناس عن طريق المولوية ومؤسسها جلال الدين على فلسفة صوفية، ومذهب يدعو إلى التسامح المطلق والحجج والبراهين الإيجابية والخير من خلال الحب. وكانت تعاليمه السليمة موجهة إلى كل الناس مهما كانت أجناسهم وألوانهم وعقائدهم، وكان يقول : «إن شغلي هو المحبة، وبيت الحبيب مفتوح للجميع». لهذا أحبه الناس من الديانات الأخرى، وحين مات قيل إنه خرج في جنازته الناس من مختلف العقائد قائلين: «لقد عرَفنا في جلال الدين الرومي حقيقة الأنبياء السابقين وفيه رأينا مسيرة الأولياء الكاملين».

لقد لاقت الطريقة الصوفية انتشارا سريعا، وأصبح لها جماعات وأتباع في جميع أنحاء العالم الإسلامي، ويؤكد بعض المختصين بالفنون الشعبية وممن يأخذون على هذه الطريقة أنها بدعة أوجدها اتباع السلطان أو الخليفة أيام سيادة الحكم العثماني على المنطقة العربية، وروجوا لها حتى فرضوها على أغلب التكايا والجوامع وأصبحت من الأمور المرافقة لدعاء البقاء لأمير المؤمنين خليفة البلاد (كما ذكرت الكاتبة الفرنسية مريم هاري في كتابها «دمشق جنة الإسلام») وكل ذلك كان من أجل إلهاء الناس بالدين والدروشة عن أمور السياسة والحكم، وقد تكون هذه المآخذ صحيحة كما أكد الشيخ حمزة شكور المقرئ والمنشد في الجامع الأموي بدمشق ورئيس أهم فرقة سورية تقدم المولوية في البلدان العربية، والأوروبية والأمريكية، وأضاف: «قد يكون مولانا جلال الدين الرومي قد ابتدعها كطريقة، لكنها تربت وترعرعت في الشام، وبرز فيها المولويون الدمشقيون لأنهم أخذوها بكل ما عندهم من حب و وجد و ود. ولأنهم أحبوها فقد عملوا على تطويرها وتخليصها من كل رتابة ورتم طويل ممل أوجدتهما عليها الفرق التركية. وقد لا أختلف مع أحد في مذهب المولوية أو فلسفتها أو صوفيتها والكلام مازال للشيخ شكور، ولكني أراها عملية جذب يجب أن تتم بطريقة ناعمة ورقيقة، لذا اعتمدت فيها الرتم

> **تركيا هي التي روجت للمولوية وعملت على انتشارها، إلا أنها عادت وألغتها بقرار أتاتورك العام ١٩٢٦ هي وجميع الطرق الصوفية الأخرى**

التصاعدي بإيقاعات متصاعدة بالسرعة (ندخل بالموشح السماعي، فالمصمودي، فالدارج..) لكي نستطيع أن نجذب الجمهور ونمسك به بل ونرغبه بالمشاهدة والمتابعة . ومع أن تركيا هي من روجت للمولوية وعملت على انتشارها إلا أنها عادت وألغتها بقرار أتاتورك العام ١٩٢٦ هي وجميع الطرق الصوفية الأخرى. عندما قررت العمل على تغيير وجه تركيا الإسلامي، لكن المولوية كانت قد انتقلت واستوطنت في دول عربية عدة (سورية، مصر) مثلما مثل باقي فنون الشعوب التي تعاقبت على المنطقة من سريان، وأرمن، وبيزنطيين، و شركس، وهنا الجدير ذكره أن الحركات الصوفية في سورية تندرج تحت أربع مجموعات : الرفاعية ، الشاذلية، النقشبندية والمولوية. لكل مجموعة كما أوضح لنا الشيخ حمزة شكور طريقة خاصة في ذكر الله، فالرفاعيون يعتمدون الدوران في أثناء المشي إلى اليمين واليسار، والشاذليون يتمايلون وهم واقفون بشكل ثابت إلى الامام والخلف، والنقشبنديون يذكرون ربهم على الجالس، وبذلك ينطبق عليهم (الفرق جميعا) ما ورد في القرآن الكريم «الذين يذكرون الله قياما وقعودا». أما المولوية فتتألف من حلقة من ٢٥ درويشا (يختلف العدد حسب كبر وصغر الحلقة أو الفرقة) يرتدي كل منهم عباءة فوق رداء أبيض طويل، ويحيط بنصفه الأسفل تنورة واسعة بيضاء مفتوحة من الأمام، وفوق رؤوسهم طرابيش طويلة (مخروطية) تسمى السيك، ويقود الدراويش شخص يميز من عمامته الملفوفة على الطربوش (وتدعى بالدستار) وغالبا ما يتصدر صالة العرض أو ساحة الجامع شيخ هو رئيس الطريقة المولوية. فيما يجلس بمكان بارز عازفو الموسيقى يتصدرهم دائما نافخ الناي وضارب الدف ولاعب آلة القانون والنافخ في آلة الطنبور.. وتفرش أرض القاعة ببساط أحمر (نسبة للون السماء عند الغروب) أما ساحة الرقص فهي بالنسبة للراقصين مقسومة إلى قسمين بخط وهمي يرمز (حسب اعتقادهم) لخط الاستواء في منتصف الكرة الأرضية. ونشير إلى أنهم - أي الراقصين - يعتبرونه خطا محرما على الدراويش الراقصين السير فوقه لأنه يمثل الصراط المستقيم في الطريق إلى الحقيقة الإلهية.

ويسبق فتلة أو دوران دراويش المولوية فقرات عدة توارثها الحاليون عن الأقدمين من الشيوخ المسلمين كما يعتبرونه بمنزلة التهيئة للدرويش. وهي تفتتح عادة بتلاوة عطرة من آيات الذكر الكريم أو بأداء الصلاة إذا حان وقتها ثم يبدأ بالإنشاد والغناء لبعض التواشيح القديمة، وعندما يدق بالطبل أربع دقات تكون شارة البدء قد أعلنت عندما يقدم الناي والقانون لونا من التقاسيم يقف عندها الراقصون ويبدأون السير خطوة خطوة في دورة ثلاثية حول القاعة. ثم يتوقفون على شكل دائري وينحنون في تحية وتسليم لرئيسهم، بعدها يعودون على نغمات الموسيقى إلى حلقتهم وقد رفعوا أذرعتهم وضموها إلى صدورهم، بينما تستند الأكف إلى الأكتاف وتنحني الرؤوس إلى أسفل ويبدأ الجميع بالدوران حول أنفسهم ببطء وتهبط أكفهم عن الأكتاف ثم تمتد أذرعتهم أفقيا بالتدريج وحسب نغمات الموسيقى وخلال الحركة الدائرية تبدأ اليد اليمنى ترتفع مع تحريك الجذع إلى الأعلى بينما تنخفض اليد اليسرى إلى الجانب الآخر مع حركة الكتف وهنا تكمن فلسفتهم بأن هذه الحركات إنما تعني أن كل شيء في هذا الكون في حركة دائمة، وأن اليد اليمنى حين ترتفع نحو السماء فهي تأخذ البركة من الله لتمنح العطاء والخبز للناس، بينما تكون اليسرى مضمومة إلى الصدر أمام القلب ويدور كل درويش حول نفسه دورة ذاتية خلال دورانه مع الحلقة وهو يستند إلى أصابع إحدى قدميه وهي ثابتة على الأرض بينما القدم الأخرى تدور مع دوران الجسم، ويخفض الدراويش أبصارهم خلال الأداء بينما تنحني الرأس ناحية الكتف وعند الإسراع في الحركة الدائرية تدور أرديتهم وتنفتح من تحت الخصر على شكل مظلة مفتوحة إلى أسفل، وعندما يعطي القائد إشارة النهاية تخف الحركة تدريجيا ويتوقف الراقصون في وقت واحد ... وهم هنا أيضا يمثلون هذه الدورات بتعاقب الفصول الأربعة والرقصات بالحركة الكونية الفلكية لدوران الأرض حول محورها ودورانها حول الشمس وهم يترنمون بحمد الله .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشيخ حمزة وشكور وفرقته في قصر العظم الأثري بدمشق.

ويؤكد كل من درس وبحث في هذا الموضوع، على أن المولوية وبكل معاني حركاتها وطريقة رقصها إنما تنم عن نظام روحي نشأت واستمرت عليه في الماضي، وهي ترمي إلى التحام الفكر باللامحدود، أما مؤسسها جلال الدين الرومي فقد كان صوفيا حقا يحارب البطالة ويدعو إلى العمل، و السعي والجهاد للأخذ بأسباب المعاش، ويطلب من الناس أن يشتغلوا ويستخدموا قواهم في هذه الحياة. وأن يجاهدوا ليكسبوا رزقهم بقوة يمينهم وعرق جبينهم. فأبدا لم يكن تصوفه - كما أكد جميع الباحثين - من النوع السلبي الذي يدع الحياة وما فيها ويدعو إلى هجرتها، بل هو تصوف بناء يستمد عناصره من الإنسان.

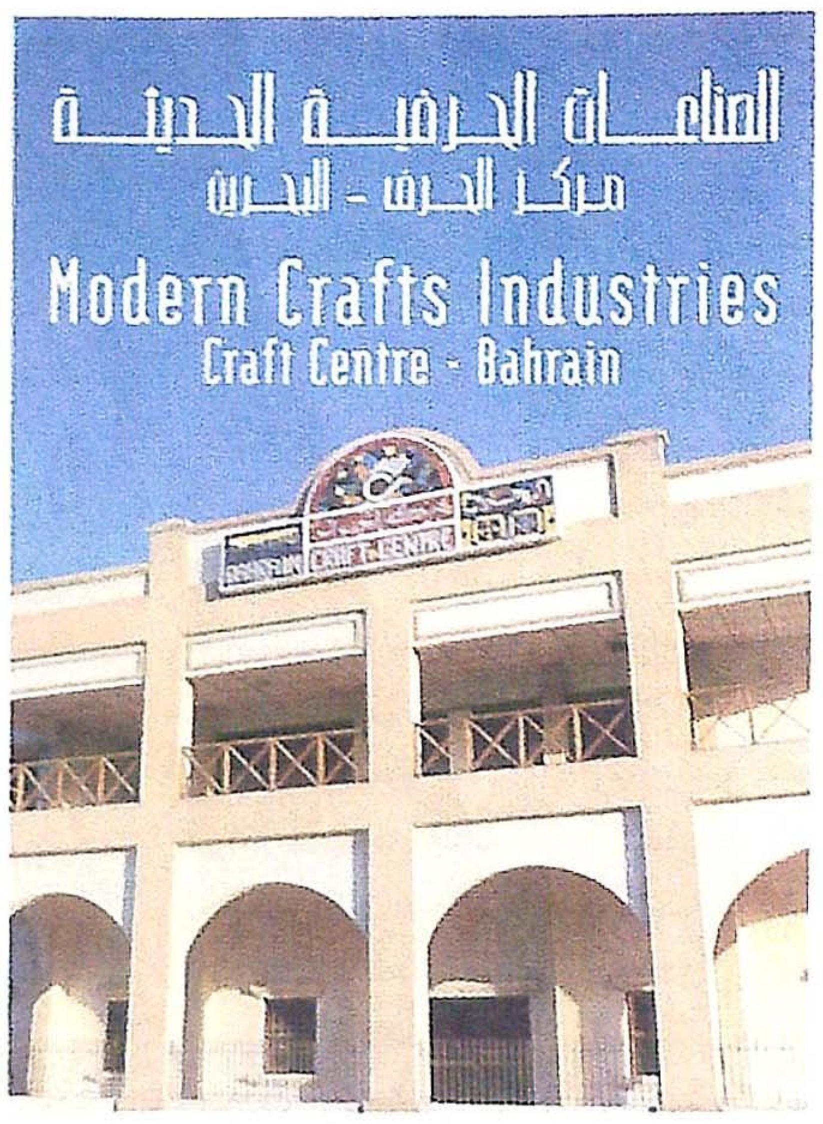
وكنا قد أشرنا إلى أن السوريين والدمشقيين خاصة قد عملوا على تطوير هذا الفن الصوفي، وحاولوا جاهدين تخليصه من كل رتابة وتكرار بتنويع الآلات الموسيقية حينا وبإدخال عناصر جديدة إلى الوصلات المقدمة والمقامات والأوزان والتواشيح حينا آخر. كما بقيت عندهم المولوية محافظة على ألقها، وجودها وانتشارها سواء في التكايا والجوامع أو بالفرق الخاصة المعنية بإحياء التراث، ولعل أشهر شيخين قديرين مازالا يقدمان، يشرفان ويعلمان هذا التقليد إلى النشء الجديد في سورية هما صبري مدلل بحلب وحمزة شكور بدمشق.

وشكور شيخ قدير مقرئ ومنشد حاليا في الجامع الأموي بدمشق،وأبوه من قبله كان مؤذنا، وهو من حي القابون المتميز عن بقية الأحياء الدمشقية بجمعه ميزات الهواء النظيف العليل، والثمار الطازجة والمياه العذبة .. وكان والده ومنذ كان عمره خمس سنوات يصطحبه معه إلى الموالد، وحلقات الأذكار، والأفراح، ... وتعلم فنون الإنشاد عند شيخ المنشدين بدمشق سعيد فرحات لمدة خمسة وعشرين عاما، كما تلقى عنده أسس وعلوم الإيقاع، والنغم، والتلحين ورئاسة فرقة المنشدين، ودرس أصول الندبة الرفاعية كلاما ولحنا وروحا من الأستاذ الشيخ عبدالرحمن الرفاعي القابوني، وهو الآن من المقرئين المنشدين في سورية والوطن العربي، وقد أسس فرقة للذكر والإنشاد ورقصة المولوية منذ السبعينيات، وبدأت الفرقة برئاسته تجوب بلاد أوروبا وتقدم برامجها في الأناشيد الدينية، الموشحات الأندلسية والرقصات المولوية المطورة والمحدثة وأقام حينها حفلات عدة في برلين، و بودابست وموسكو، وأذربيجان، ودار أوبرا بوف دنيوف في فرنسا، والاتحاد السوفييتي. كما شاركوا سنة ١٩٨٥ بافتتاح أكبر مركز إسلامي في أميركا وذلك في مدينة توليدوا في ولاية أوهايو ثم أقاموا بعدها حفلات عدة في واشنطن، نيويورك، نيوجرسي، فيلادلفيا. كما كان لهم جولات في البلدان العربية المغرب، و الإمارات، وتونس، ومصر، والسعودية.

وفي العام ١٩٩٠ التقى الشيخ حمزة شكور مع جوليان فايس الموسيقي السويسري الذي اعتنق الإسلام منذ سنوات واتخذ اسم جلال الدين فايز المتخصص بالموسيقى الشرقية وخاصة ما يتعلق منها بالفنون الصوفية. كما درس وتعلم فنون العزف على آلة القانون في مصر، وتونس، والعراق، وسورية وأنشأ فرقة استمد اسمها من اسم العالم العربي الموسيقي المسلم أبي يوسف يعقوب الكندي. وفي العام ١٩٩١ قرر التعاون والانضمام في فرقة واحدة. وكانت الفرقة التي أسموها فرقة «الكندي العالمية لنشر التراث». وتولى شكور فيها مهمة ، الملحن والقائد وجوليان عازف على القانون ومدير للحفلات الخارجية في أوروبا وغيرها.

وتعتمد فرقة الكندي كما قال لنا الشيخ حمزة شكور التنويع في برامج حفلاتها الداخلية والخارجية خصوصا، وكثيرا ما يأخذ في الاعتبار البلد الذي سيقام فيه الحفلات .. وعن أذواق الجمهور الغربي ومدى اختلاف تقبلهم لطرق المولوية في السبعينيات عنه في التسعينيات أجابنا شكور بأن الاختلاف نوعا ما موجود لكننا نسعى دائما إلى تطوير أنفسنا حسب رغبات الجمهور الأوروبي فراعينا مثلا قدرته على السماع ورتم الوصلات ومدتها. لذا ولكي لا ندفعه إلى الملل حاولنا جذبه بأسلوب خاص تميزنا به، نحن نتكلم مع الجمهور الغربي بسبع لغات: هي لغة القرآن، وهو الكلام السليم ذو الموسيقى الخاصة ولغة الروح، فالإسلام دين سماوي روحي، ولغة الموسيقى ولغة الشعوب ولغة العيون ولغة الصمت ولغة الحس ولغة التعبير.

وتوجهنا إلى الشيخ شكور لاستيضاح رأيه بما يتناقله البعض عن أن المولوية باب جديد اشتد عليه الإقبال هذه الأيام، لذا كثر المتهنون لهذه المهنة حتى انتشرت في كل المناسبات وطارت كفولكلور إلى شتى البلدان العربية والأجنبية، فأجابنا: هذا الكلام غير صحيح مئة بالمئة فالمولوي يبدأ بتدريبه في عمر خمس سنوات ويمضي بعدها سنوات عدة في تلقي، علوم الأنغام و الإيقاعات ... ويمكن أن يدخل في حلقة الرقص في سن مبكرة ولكنه بالتأكيد يحتاج إلى سنوات عشر على الأقل ليصبح مولويا في حلقة مولوية. في الوقت نفسه هو إنسان رب عائلة مسؤول عن بيت وأسرة فيجب أن يبحث عن قوته، أينما وجد، لكنني شخصيا ضد تقديم عروض المولوية في المطاعم والمحال إلا في عروض المسارح الرسمية، المساجد، الزوايا، التكايا والحفلات الخالية من أي أكل أو شرب إلا عروض الإفطار أيام شهر رمضان المبارك ◆



وسط رائحة «المشموم»، وصوت دوران ماكينات غزل الصوف التي تشبه ماكينات الغزل التي قاوم بها غاندي الاحتلال الإنجليزي، ضمت جدران بيت «لوذان» التي يمتد عمرها ٧٠ عاما على شاطئ بحر الكويت، معرض الصناعات الحرفية الحديثة الذي أقامه مركز الحرف التابع لوزارة النفط والصناعة في دولة البحرين.

أنوار الرضوان - الكويت

مركز الحرف البحريني..

ستون عاما من العمل لإحياء الحرف اليدوية القديمة

يقع مركز الحرف في وسط مدينة المنامة، ويُعد أحد المراكز التاريخية والسياحية في البحرين. بُني المركز منذ أكثر من ستين عاما ليكون أول مدرسة صناعية في البلاد، وفي العام ١٩٩٠ حوِّل إلى مركز الحرف.

يضم المركز مبنى للإدارة ومكتبة متخصصة في مجال الحرف والفن و٢٧ غرفة وصالة للعرض. تحتوي تلك الصالة على منتجات حرفية لأكثر من ٥٢ مشروعا، ١٢ منها موجودة في المركز و٤٠ مشروعا ينفذها الحرفيون في بيوتهم.

يوجد بالمركز ورش حرفية لمشاريع الورق اليدوي المصنوع من سعف النخيل والزجاج المعشق وتطريز النقدة والخط العربي والطباعة على القماش والجبس والفخار والمنتجات البيئية.

وعن هذا المركز تقول عائشة خليفة مطر مديرة المركز: «كان الهدف الأساسي من إنشاء هذا المركز هو إحياء الحرف اليدوية القديمة، والمحافظة على تراث وتاريخ البلاد، وتشجيع الشباب والفتيات البحرينيات على ممارسة العمل اليدوي، بالإضافة إلى رفع قيمة العمل اليدوي عند مختلف فئات المجتمع، وأخيرا تشجيع إقتناء الناس للمنتجات الحرفية الوطنية».

لم يكن ذلك الأمر سهلا بالتأكيد فمن المستحيل تغيير سلوك البشر وطريقة حياتهم في يوم وليلة، فالناس قد اعتادت على نمط حياة وطريقة خاصة في الشراء، وتربوا على قيم اجتماعية تُعلي من قيمة الفرد الذي يشتري المنتجات الأوروبية والأمريكية، ونحن نريد تشجيع المنتجات الوطنية اليدوية التي لا تتدخل فيها التكنولوجيا، فهذا الأمر يحتاج إلى وقت وجهد وتضافر من أجهزة الإعلام للتوعية والإرشاد، كما نحتاج إلى جهود وزارة التعليم، وقد تمت استجابات بالفعل وتُدرس مقررات دراسية حرفية في مدرستين للصناعة، ولكننا نحتاج إلى جهود أكبر.

وعن مشروع الورق اليدوي المصنوع من عجينة سعف النخيل تقول: «جاءت الفكرة من الدكتور أسامة الخالدي مستشار وزارة التنمية والصناعة، على أساس أن هناك خامات محلية متوافرة بكثرة في البلاد، فلماذا لا نستثمرها؟ فمنذ القدم، والنخلة موجودة في البحرين وبكثرة، وهي البلد التي أطلق عليها اسم بلد المليون نخلة، وقد دأب أهلها على استخدام كل أجزائها في شتى نواحي حياتهم، فمن رُطبها يأكل الناس ومن جذوعها تُبنى البيوت، ومن ليفها تُنظف الأوعية المنزلية وتنظف البيوت. وكان التفكير في استثمار جديد للنخلة،

دمى تمثل المرأة البحرينية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”الصينيون أول من وضع أسس صناعة الورق في العالم، في حين عرف قدماء المصريين الورق المصنوع من نبات البردي ورسموا عليه مخطوطاتهم وملامح حضارتهم الفرعونية.“

أعمال يدوية من غزل الصوف

بأن نُؤسس صناعة للورق من سعفها، وهذا هو مضمون مشروع الصناعات الحرفية الحديثة تحت إشراف وزارة الصناعة، أن نؤسس صناعة حرفية حديثة، ومن خلال استثمارنا لخامات محلية دون أن تكون هناك حاجة إلى استيراد هذه الخامات من الخارج».

لذلك ساهم الكثير من الجهات والأفراد عندما علموا بوجود هذا المشروع، بتقديم ما لديهم من سعف النخيل وفي كل الأوقات، إذ بالإمكان استخدامه عندما يكون يابسا ويميل إلى الاصفرار أو حتى عندما يكون مخضراً وليّن الملمس.

وعن كيفية تحويل السعف إلى ورق تقول: «مراحل تصنيع الورق ليست معقدة، فبعد تقطيعه بالآلة أو قصه بالمقص إلى قطع صغيرة، يُطبخ، ثم يُنعم في آلة خاصة ليتحول إلى عجينة تُفرد على شباك سلكية ناعمة مختلفة الأحجام، تُصفى وتُترك لتجف ثم يخرج الورق بالحجم المطلوب، ليُستخدم بعد ذلك في الكتابة أو عمل بطاقات معايدة، أو دعوات زواج وافتتاح معارض، أو عمل شهادات ولوحات فنية، إلى آخر الاستخدامات.

إذا كانت هذه هي طريقة صناعة الورق من سعف النخيل، فالسؤال الآن هو كيف نشأت هذه الصناعة؟

تقول كتب التاريخ إن الصينيين القدماء، هم أول من وضعوا أسس صناعة الورق في العالم، مستخدمين في ذلك نبات الكتان والقنب في العام ١٠٥ بعد الميلاد، وعن طريق الفتوحات الإسلامية انتقلت تلك الصناعة إلى معظم البلاد التي فتحها المسلمون، فعندما فتح المسلمون سمرقند، تعلّموا فنون هذه الصناعة التي دخلت إليها عن طريق الأسرى الصينيين وذلك في العام ٧٥١، ونقلها الفاتحون العرب إلى بلادهم ولازموها لمدة تزيد على خمسة قرون ونشروا معارفها إلى شمال أفريقيا ومن ثم أمريكا في العام ١٦٩٠.

ويُحكى أن قدماء المصريين، عرفوا الورق المصنّع من نبات البردي، المتوافر لديهم بكثرة في سواقي النيل، ورسموا عليه مخطوطاتهم وملامح كثيرة من حضارتهم الفرعونية، ولكن طريقتهم في صناعته اختلفت عن طريقة الصينيين، حيث تتلخص طريقتهم في شبك ألياف النبات بعضها ببعض مثل نسج الحصر ورصها في مكبس يتألف من حجرين ثقيلين. وكما هو متعارف عليه، فإن الورق يُصنع من ألياف نباتية، تُمزج مع الماء، لتكون عجينة لزجة، وتصب بعد ذلك على حزام مصنوع من شباك سلكية له حافتان لضبط الحجم،

حلي من الخرز

سفن قديمة

وتضغط هذه العجينة بين اسطوانات دوارة، لتصبح رقيقة رقة الورق، لتحمل بعدها إلى التجفيف. وحيثما وجدت الأشجار والألياف النباتية، وجدت صناعة الورق.

من المشاريع التي يتبناها مركز الحرف تطريز النقدة، حيث ارتبطت الثياب المطرزة «بالنقدة» بتاريخ الأزياء النسائية في البحرين، حيث كانت حرفة النقدة من أشهر الحرف اليدوية التي تمارسها المرأة البحرينية في مجال التطريز. فقد كانت مجموعة من السيدات يجتمعن في بيت واحدة منهن يُطرزن الثياب والملافع. وتُعد الثياب المطرزة بالنقدة مهمة جدا لجهاز العروس خاصة في الأسر الميسورة. واشتهرت نساء مدينة «المحرق» بتطريز النقدة. غير أن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية في الخمسين عاما الماضية أدت إلى انحسار هذه الحرفة.

ومن أجل المحافظة على هذه الحرفة - كما تقول عائشة مطر - تبنت جمعية أوال النسائية بالتعاون مع مركز الحرف مشروع تطوير حرفة النقدة منذ أكتوبر العام ١٩٩٦، بهدف إحياء تلك الحرفة وتطوير منتجاتها بما يواكب الاهتمام والذوق العصري ورفع قيمة العمل اليدوي في المجتمع بتشجيع الفتيات البحرينيات على ممارسة العمل اليدوي، وتوفير مدخول مادي ثابت لهن.

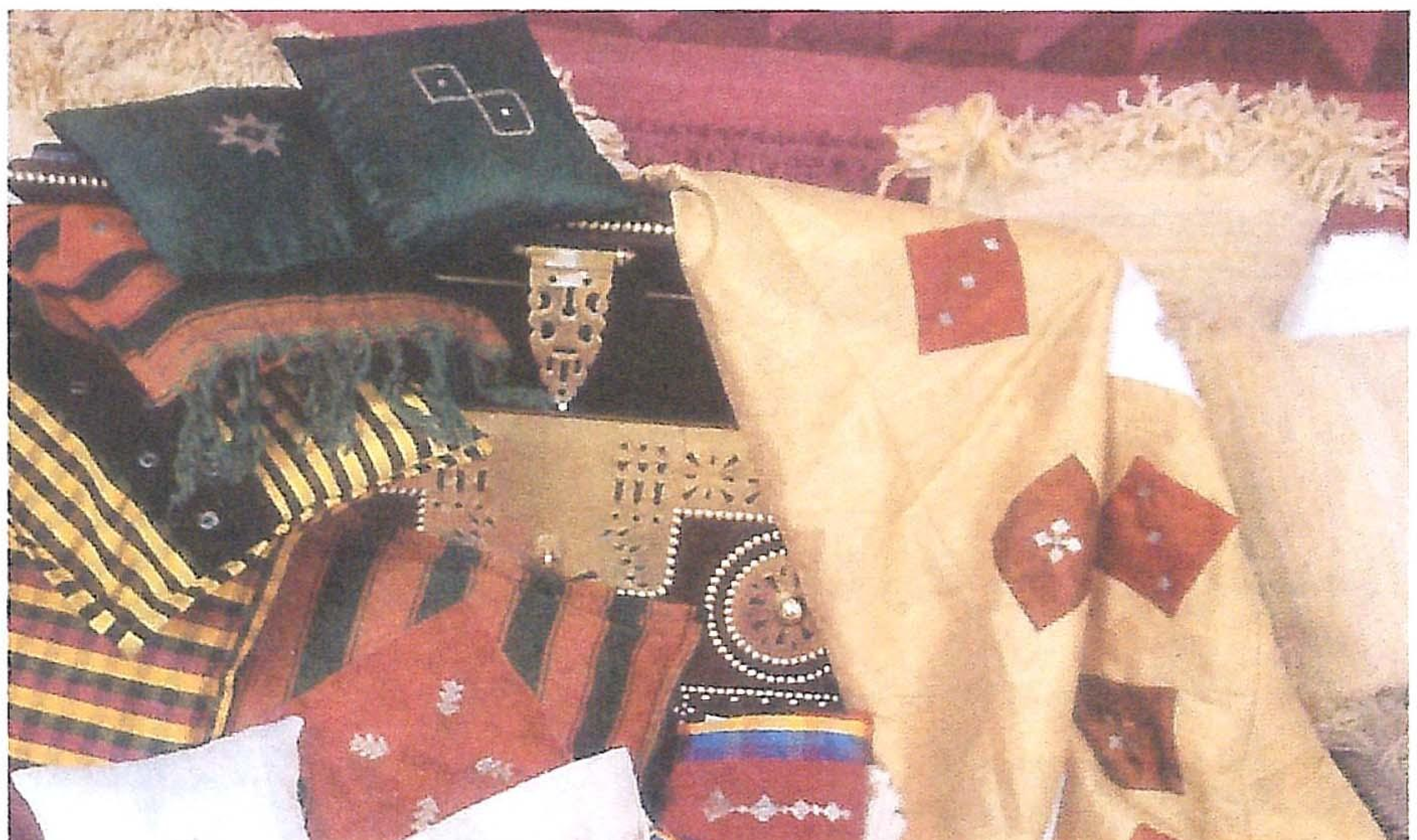
وكما أحيا المركز صناعة الورق والتطريز أحيا صناعة قديمة قدم التاريخ وهي صناعة غزل الصوف، وقد بدأ ذلك في نوفمبر العام ١٩٩١ بالنادي العربي في قرية «الدراز»... بدأ العمل بـ (١٦) فتاة من فتيات المنطقة، ووصل العدد حاليا إلى (٢٢) فتاة يقمن بتنفيذ جميع مراحل المشروع من المبنى المخصص لذلك بالقرية.

ويقدم المركز جميع المنتجات مصنوعة من صوف الأغنام البحرينية المحلية بألوانها الطبيعية، ومغزولة ومنسوجة بيد نساء الدراز. ويوفر التفاوت في ألوان الماشية المحلية ما لا يقل عن ١٨ لونا طبيعيا محددا. وتتراوح المنتجات ما بين مساند وخيطان صوفية لعمل التريكو ومعلقات جدارية ذات أحجام مختلفة (تصل إلى مترين عرضا و٦ أمتار طولا).

كما يقدم المركز مشروعات للزجاج المعشق وأعمال خشبية، وعمل أوان وأدوات منزلية حديدية، كما يوجد في المركز مدرسة للخط العربي أسسها عبدالإله عرب في العام ١٩٩٠، وتحتل فصولها جزءا من مبنى المركز. وتقدم المدرسة على مدار العام دورات تعليمية وتدريبية للصغار والكبار، عرب

ورق يدوي مصنوع من السعف

«النقدة» من أشهر الحرف اليدوية التي تمارسها المرأة البحرينية في مجال التطريز، حيث ارتبطت الثياب المطرزة بالنقدة بتاريخ الأزياء النسائية في البحرين.



التطريز حرفة قديمة

وأجانب من الذين يهتمون بالخط العربي ويرغبون في التعرف عليه وتعلم جمالياته.

ويتبع المركز وحدات حرفية منزلية تقوم بها النساء في منازلهن، مثل انتصار العريفي من مدينة «المحرق» التي تهتم بجمع «الخرز» من مختلف أنحاء العالم، ثم تصمم مختلف أشكال وأنواع الحُلي النسائية بنفسها، وتمارس عملها في المنزل وتعرض منتجاتها في صالة العرض بمركز الحرف.

موسى عبد علي خليل، حرفي عشق الحديد وصنع منه أثاث المنازل كالكراسي والطاولات، تفنن في تشكيل الحديد المطاوع مستخدما الألوان والزجاج والخشب في إبراز العمل النهائي.

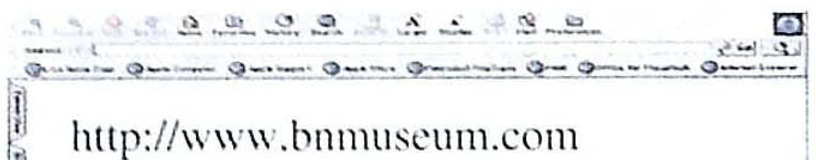
فنان آخر يتبع المركز هو عادل خليل صالح ينتج العديد من الأعمال الخشبية في ورشته بالمركز، وتمتاز أعماله بالتنوع في التصاميم والأحجام وتستخدم لديكور المنزل واكسسواراته المختلفة.

جياد حسن حبيب فنان بدأت علاقته مع فن الزجاج المعشق منذ العام ١٩٨٠ في أثناء دراسته للفن والتصميم في بريطانيا. تتراوح تصاميمه ومنتجاته ما بين قطع لديكور المنزل، إلى تصاميم كبيرة للمجمعات السكنية والتجارية. وقد أدخل الخط العربي مع التصاميم الشرقية في أعماله.

ابراهيم خليل عتيق فنان آخر من طراز مختلف، يعمل السفن القديمة بأحجامها الكبيرة والصغيرة، كما يصنع الكراسي التقليدية والأبواب. وتعتبر ورشته في المركز واحدة من أكثر الورش التي تلاقي اهتماما كبيرا من الزوار.

علي عبدالحسين واخوته من قرية السنابس ينتجون قطعا من الجبس ذات تصاميم تعكس نماذج من البيوت والأبواب والشبابيك القديمة ذات الطابع المحلي. وتعرض منتجات مشروعهم في ورشة المشروع في مركز الحرف.

نظيمة حبيش من قرية «البديع»، ومريم المرباطي من مدينة «عيسى» مهتمتان بتصميم وإنتاج دمى تمثل المرأة البحرينية في مظاهر مختلفة من حياتها اليومية. وتعمل نظيمة ومريم في بيتيهما وتعرضان إنتاجيهما في صالة العرض بالمركز ◆



http://www.bnmuseum.com

موقع لمتحف البحرين الوطني يقدم للزائر كل ما يتعلق بالفن والتاريخ والحضارة

شهادات عن زمن جميل

الحنين إلى الراديو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا قلنا إن الراديو هو أساس الثورة المعلوماتية فإننا لا نقول إلا الحقيقة.

وإذا عدنا لنقول إن زمن الراديو هو زمن الفن الهادئ الجميل، فإننا لا نكون مبالغين.

فهذا الجهاز الذي لا يزال الجدل حول من اخترعه دائرا حتى الآن، وإن كان التاريخ قد سجل براءة اختراعه في إنجلترا العام ١٨٩٦ باسم «غوغلييمو ماركوني»، حقق منذ ظهوره، وحتى ظهور التلفزيون أربع حقائق أساسية.

لقد أضحى مذ ظهر «صوت القوة»، إذ حقق الراديو لنفسه من النفوذ والانتشار الشيء الكثير إلى درجة أن شيئا تسمعه على موجات الأثير أضحى حقيقة، كما يقول «تشاك هويل» مدير المكتبة الإذاعية الأمريكية في جامعة ماريلاند.

ويضيف هويل، كما في تقرير لوكالة الأسوشيتد برس، لقد كان صوت القوة. إنه صوت يدخل إلى منزلك، إنه براق ومتألق ويعكس الرقي الثقافي.

الحقيقة الثانية التي أظهرها الراديو هي «انهيار الحدود»، فقد ربط الراديو الناس بعضهم ببعض عبر مسافات شاسعة معززا لديهم شعورا بالوحدة الإقليمية والوطنية.

اليوم بالطبع، نعتبر زوال الحدود أمرا عاديا، لاسيما أن الإنترنت، بعد التلفزيون، قد سرعت من عملية الزوال هذه، إلا أن الوضع لم يكن على هذا النحو قبل ظهور الراديو.

الحقيقة الثالثة التي ظهرت مع ظهور الراديو أنه أصبح مصدرا أساسيا «للمعلومات الفورية».

فقد أتاح الراديو للناس أن يحصلوا على الأخبار بصورة فورية بدلا من الانتظار ساعات أو أياما لقراءتها في الصحف اليومية أو الأسبوعية.

الحقيقة الرابعة أنه حقق للناس «عامل الترفيه» حتى إن بعض البرامج الترفيهية دفعت الناس لضبط ساعاتهم على مواعيدها انتظارا لما تقدمه لهم من مواد تسليهم وترفع عن نفوسهم الملل.

وعلى الرغم من أن بعضنا يحب أن يقول إننا الآن نعيش عصر الفضائيات التلفزيونية فإن هناك حقيقة تؤكدها وكالة أسوشيتد برس هي أن هناك في الولايات المتحدة وحدها الآن ١٢٥٠٠ محطة إذاعة، أي أنه، ونحن في بداية قرن جديد، لا يزال الراديو أكبر من أي وقت آخر!

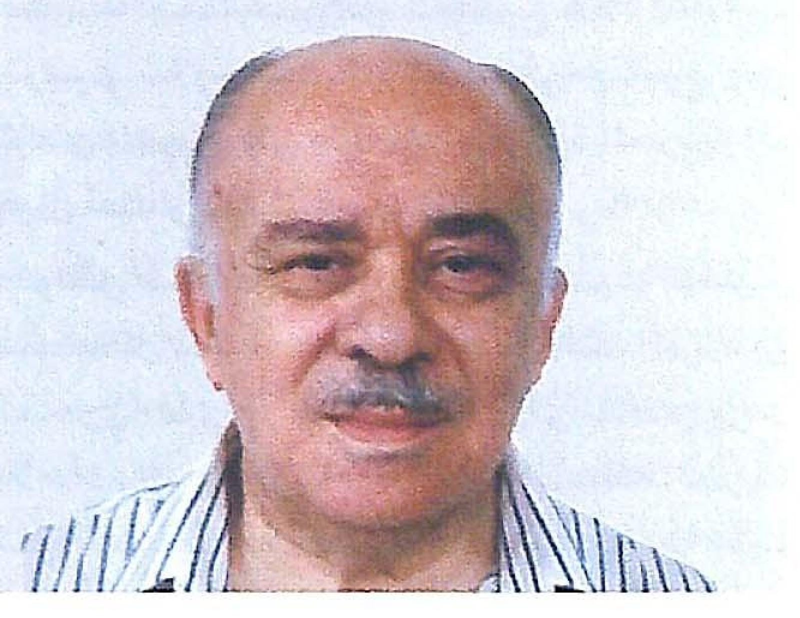
وإذا كان التلفزيون قد أصابنا بما يمكن تسميته «آثارا جانبية» غير حميدة، كانقطاع الناس عن القراءة، أو إصابتهم بالسمنة نتيجة للساعات الطويلة التى يقضونها أمامه، إلا أننا لم نعرف أبدا مثل هذه الآثار الضارة للراديو.

كيف كان الراديو بالنسبة للمثقفين والكتّاب العرب؟

هل كان مجرد آلة لبث الأخبار؟ آلة لتقديم التسلية؟ أم أن في نفوسهم حنينا له ارتبطوا معه بذكريات جميلة؟ هذا ما نقرأه في الشهادات التالية.

سهيل إدريس:

كانت فرحة عارمة أن نتحلق حوله وهو ينقل لنا أصوات الدنيا كلها



اقتنى أهلي راديو كانت ماركته اسمها «كورتينا». والغريب أنني لا أزال أحتفظ بهذا الجهاز حتى الآن، وقد وضعته في منزلي الصيفي.

ارتبطت ارتباطا وثيقا بالراديو، من خلال إقبالي على سماع برامج معينة كان أولها الاستماع إلى تلاوة القرآن الكريم. كان هذا أمرا طبيعيا في منزلنا، لأن والدي رجل دين يفضل دائما الاستماع إلى صوت المقرئ الشهير الشيخ محمد رفعت في إذاعة القاهرة.

كنت أتابع قراءات المقرئين، ومازلت أذكر أني كنت أحب منهم علي حزيل والمنصور الشامي الدمنهوري وأبو العينين شعيشع، إلا أن محمد رفعت كان من دون شك كبيرهم، وأنا لا أزال حتى الآن أتحين فرص سماع قراءاته التي أبحث عنها في الإذاعات. قراءاته جليلة وصوته متميز.

لم يمنعني هذا الارتباط الروحي ولا نشأتي الأولى في الكلية الشرعية في بيروت من أن أطلب أيضا سماع المطربين. أذكر هنا أن جميع أفراد عائلتي كانوا مثلي ينتظرون الخميس الأخير من كل شهر لنستمع إلى أم كلثوم. حتى إنني لا أزال أتذكر وجوه بعض أهلي، ولا سيما أمي، التي كانت تعشق أم كلثوم وتحرص على ألا تفوتها أي حفلة من حفلاتها، ولم يكن أبي يشاركنا هذه المتعة. أما إخوتي، وكانوا آنذاك ستة بين بنات وصبيان، كانوا كثيرا ما يغلبهم النعاس، وهم يستمعون إلى أم كلثوم، فيختلط الغناء عندهم بالنوم.

هكذا كان الخميس الأول من كل شهر يشكل بالنسبة إلينا حدثا ننتظره بفارغ الصبر، لنستمتع بذلك الصوت الرائع الذي ظللنا نتابعه حتى وفاة أم كلثوم. كانت آخر حفلاتها تنقل عبر التلفزيون.

الغريب أننا كنا نفضل سماعها عبر الراديو على سماعها عبر التلفزيون.

كما كنت أحب أن استمع إلى أحاديث طه حسين الذي كان يلقي كلامه أشبه بالغناء، فيطرب السامع ويجعله يتذوق الأدب تذوقا خاصا. فيما بعد، أخذت إذاعة صوت العرب تذيع لي بعض رواياتي مسلسلة في حلقات، ومنها رواية «الخندق العميق» التي أذكر أن حسن يوسف الممثل المصري المعروف تولى فيها دور البطولة، فكنت أنتظر هذه الحلقات كما ينتظرها أي مستمع عربي. وطبعا كنت أشعر بالاعتزاز الذي بعث إليّ بعضا من الغرور، كوني أُسمع في أقطار الوطن العربي.

كانت فرحة عارمة لي ولإخوتي جميعا أن نتحلق حول هذه الآلة العجيبة التي كانت تنقل لنا أصوات الدنيا كلها. ونتخاصم أحيانا لرغبة كل منا في برنامج يختلف عن ذاك الذي يريد أن يسمعه أخ آخر. وفي تلك الفترة أيضا تعلقت بالمطرب محمد عبدالوهاب، وكنت أحفظ كثيرا من أغانيه، وقد أوتيت بعض حلاوة في الصوت فكنت أردد هذه الأغاني لأقرباء لي يزوروننا ويطالبونني بالغناء حتى إن صديقا خبيثا لي سمعني أغني فقال لي: «إذا تركت الميدان الأدبي فلن تكون عاطلا عن العمل لأنك ستتحول إلى مطرب»

على أي حال، أعتقد أنني استغللت هذا الصوت مرة في التأثير في فتاة أحببتها، كانت تميل إليّ بعض الميل إلى أن سمعت صوتي، فتحول ميلها إلى ما يشبه العشق، وأخذت تطالبني كلما خلا لنا الجو بأن أسمعها بعض الأغاني. وأذكر أن ما أحبته هذه الفتاة بصورة خاصة كانت أغنية «الجندول» لمحمد عبدالوهاب.

نعود إلى الراديو الذي كان لنا، فهو من الحجم الكبير أو المتوسط، ولم يكن من هذه الأحجام الصغيرة التي تتناقلها الأيدي في هذه الأيام. لذلك كان من الصعب نقله. لكني كنت أحبه وأتلمس صندوقه الخشبي وأنا استمع إلى مايرضيني.

كان ذلك في أواخر الثلاثينيات، عندما بدأ الراديو يغزو البيوت والدور ويكسب معجبين يوما بعد يوم. حينها وفر والدي المال لاقتناء أول راديو لنا في المنزل. فالوالد (رحمه الله) كان محبا للاستماع إلى تلاوة القرآن كونه رجل دين.

لم أكن أفضل الاختلاء بالراديو والسماع منفردا خصوصا أنه كان من الصعب نقل ذلك الصندوق الخشبي. كنت أفضل على العموم أن يستمع معي من يستطيع الاستماع من أهلي وعشيرتي حتى إنني كنت أرتضي وأتلذذ أن أسمع والدتي وهي تتأوه لصوت أم كلثوم قائلة «الله الله ياتوم». والدتي هي التي حببت إخوتي جميعا في سماع الأغاني وطلب الطرب.

جربت أكثر من مرة أن أجعل الراديو ذاك يتكلم بعدما سكت عمرا طويلا، لكن يبدو أن البطاريات فيه كانت مستنفدة أو أن عطلا ما طرأ على الآلة. إلا أنه سيبقى في منزلي ذكرى لأيام جميلة من حداثتي كانت توفر لي متعة جميلة.

منذ فترة غير بعيدة أراد أولادي أن يهدوني هدية بمناسبة عيد ميلادي (لا أذكر أي عيد هو) فأهدوني راديو Sony أحتفظ به، ولا أعتقد أن التلفزيون قد حل محله نهائيا.

أعتقد أن الراديو (أي الإذاعة) يؤمن للنص الأدبي ما لا يمكن للتلفزيون أن يؤمنه من حيث التعبير الهادئ المطول عن المشاعر، لأن الصورة تعجز عن أن تستوعب طاقات الصوت.

> «الخميس الأول من كل شهر بالنسبة إلينا حدث ننتظره بفارغ الصبر، لنستمع إلى ذلك الصوت الرائع «أم كلثوم».»

مشكلة الآلات الحديثة المتطورة في أنها تحاول أن تجعل من الإنسان آلة مثلها. لذلك يطلب المرء في كثير من الأحيان أن يعود إلى تقاليد قديمة تحرره من سلطة هذه الآلة الخانقة.

وأؤكد أن التلفزيون لن يستطيع إلغاء الراديو مهما تطورت البرامج. ولو كان الإلغاء واردا لأغلقت الحكومات جميع الإذاعات مكتفية بالتلفزيون. في حين أن هناك بعض البلدان المتأخرة التي لا يسمح للتلفزيون فيها أن يأخذ مداه في التطور، تظل فيها الإذاعة أقدر على على النفاذ إلى أسماع الناس.

يحصل أحيانا أن أهرب من ضجيج الراديو والتلفزيون فهذا الضجيج قد يضجرني أو يزعجني، فألجأ إلى الكتاب الذي يبقى خير جليس لي كما قال أسلافنا.

وأعود إلى الراديو غالبا أوقات الأخبار، لأني أعتقد أن الراديو يبقى أسرع لتقديم آخر الأنباء إلى المستمعين،فأحيانا تنقل الأوضاع العربية والإقليمية بشكل أسرع عبر الإذاعة. إنما على أي حال أعتقد أنه لا يمكن الاستغناء عن الراديو مهما تطورت وسائل الاتصالات، شأنه في ذلك شأن الكتاب الذي تحاول وسائل الإعلام الحديثة أن تلغيه لصالحها، لكنها لا تنجح في ذلك. فالكتاب يبقي ذخيرة مهمة يحتاج إليها الإنسان كلما أراد التعمق في معرفة الأفكار.

الحنين إلى الراديو مرتبط بالحنين إلى الأيام الماضية التي عرفنا فيها الراديو أول ما عرفناه.

وعلى الرغم من أن الأسطوانة أو الفيديو أحيانا يغني بعض الشيء عن العودة إلى الراديو، إلا أن الراديو يبقى هو الأصل. ففي زمن الراديو كان الفنان على ذوق رفيع، أما اليوم فالأمر مختلف، وإذا أراد الإنسان أن يلتمس بعض التسلية فإنه يلجأ إلى الآلات الحديثة، وإلى برامج هي في الحقيقة مضيعة للوقت أكثر مما هي مفيدة. أعرف أناسا يقضون نهاراتهم كلها أمام التلفزيون، الذي لا يمكن أن يوفر لهم القدر المطلوب من العلم والثقافة والعمق ◆

فريدة النقاش:

ذكريات «صوري» الحميمة

بدأت علاقتي بالراديو سرا منذ أن اكتشفته وأنا طفلة في بداية الخمسينيات من القرن الماضي.. كان عم «محمد مشالي» ترزي قريتنا منية سمنود - دقهلية واحدا من قلائل امتلكوا هذا الجهاز السحري في قريتنا، كنت أنتهز فرصة انشغال أمي عني وأتسلل خارجه وأذهب إلى دكانه وألبد تحت الطاولة التي كان «عم مشالي» يفرد عليها أقمشته ويعمل وهو يستمع إلى الراديو طيلة الوقت فيدندن مع المغنين أو يقول: الله للشيخ محمد رفعت قارئ القرآن.

أخذ خيالي الصغير يرسم بشرا يمتلكون قدرات خارقة مثل هؤلاء الذين أقرأ عنهم في الحواديت، بشرا استطاعوا أن يسخطوا أنفسهم ليكون بوسعهم أن يجلسوا مرتاحين داخل هذا الجهاز الصغير يغنون ويعزفون ويقرأون الأشعار والكلمات ويرتلون القرآن الكريم من دون كلل.

تصورتهم أيضا يخرجون قليلا حين ينام الناس ليأكلوا ويشربوا قبل أن يعودوا ولا أعرف حتى الآن لماذا لم أجعلهم قادرين على مواصلة العيش من دون أكل وشرب ككائنات خرافية.

عجزت طبعا أن أذهب في الليل إلى دكان عم «محمد مشالي» لا لأن أمي كانت تمنعني فقط بل أيضا لأنني كنت أخاف الليل الذي يخبئ الجن والعفاريت في طيات ظلامه. لكنني أخذت أتصور المنشدين والمداحين الذين كانوا يأتون بين الحين والآخر إلى القرية حين يدعوهم أحد الموسرين فيجتمع حولهم كل أهلها ليسهروا من مساء الخميس حتى الساعات الأولى من فجر الجمعة ويستمعوا إلى الأدعية الدينية والموشحات، وينخرطوا في الذكر واصلين إلى الأعالي. تصورت هؤلاء المنشدين مسخوطين وجالسين داخل الجهاز العجيب.. وضحكت كثيرا وحدي.

غادرنا القرية إلى العاصمة ليلتحق شقيقي الكبير «رجاء» بالجامعة.

ويومها دخل الراديو إلى بيتنا.

كنت قد كبرت قليلا وعرفت أن هناك «ستوديو» وأجهزة تنقل المواد الإذاعية عبر الأثير وتأملت كثيرا في هذه الكلمة الجديدة علي.. الأثير.

وكان أن صحبت «رجاء» ذات مرة إلى مبنى الإذاعة القديم في شارع الشريفين ليسجل قراءة نقدية لرواية «فرانسواز ساجان» الأولى «صباح الخير أيها الحزن»، وأخذ عالم جديد يتفتح أمامي ويملؤني بالدهشة والأسئلة.

عدنا إلى البيت وبعد يومين استمعت إلى حديث «رجاء» عن «ساجان» وكنت جالسة بجانب أمي التي لم تكن تقرأ وتكتب فأخذت تبكي فرحا عندما أعلن المذيع اسم ابنها الكبير.

بعد ذلك بشهور قرأت رواية «ساجان»، وأخذت أبحث فيها عن المعاني الكبيرة التي استمعت إليها في حديث شقيقي، وكأنني أقرأها مرتين واحدة لي والأخرى لمطابقتها مع النقد الذي طار في الهواء.

> «أخذ خيالي الصغير يرسم بشرا يمتلكون قدرات خارقة. استطاعوا أن يسخطوا أنفسهم ليكون بوسعهم أن يجلسوا مرتاحين داخله يغنون ويعزفون ويقرأون.»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لفت نظري أن «ساجان» كانت في الثامنة عشرة حين كتبت روايتها. فمتى ياربي سأبلغ الثامنة عشرة وأكتب رواية يقدم عنها «رجاء» حديثا إذاعيا يطير في الهواء ويبقى محفورا في قلبي.. متى؟

يا خسارة أنني لم أكتب رواية..

بعد أن أصبح الراديو جزءا مني اكتشفت صوت «طه حسين» وأحاديثه الثقافية التي أثرت في بشكل عميق لا فحسب لأن صوته كان ممتلئا دافئا وآسرا وحميما وكأنه يصب الكلمات والمعاني في قلوب المستمعين ولا يقولها.. وإنما ايضا لأن روايته - السيرة «الأيام» كانت قد أصبحت جزءا من تكويني الثقافي حين قرأتها وأخذت أعيد قراءتها.

ويظل هذا الصوت يأتيني كلما قرأت كتب «طه حسين» حتى بعد سنوات طويلة من رحيله عن عالمنا ساعية لأن أتعلم ولو جزءا من درس الجلد والصبر العظيم لهذا المثقف الفذ الذي حين فقد بصره بسبب التخلف والعادات البالية والجهل استبدله بإرادة لا تلين وأخذ يرتقي بإصرار في مدارج المعرفة والريادة في مجالات شتى.

ظل الراديو صديقا حميما لي ولم يفقد سحره أبدأ حتى بعد ظهور التلفزيون والتقدم الكبير الذي عرفته الفضائيات المتنافسة التي تبث من دون انقطاع.

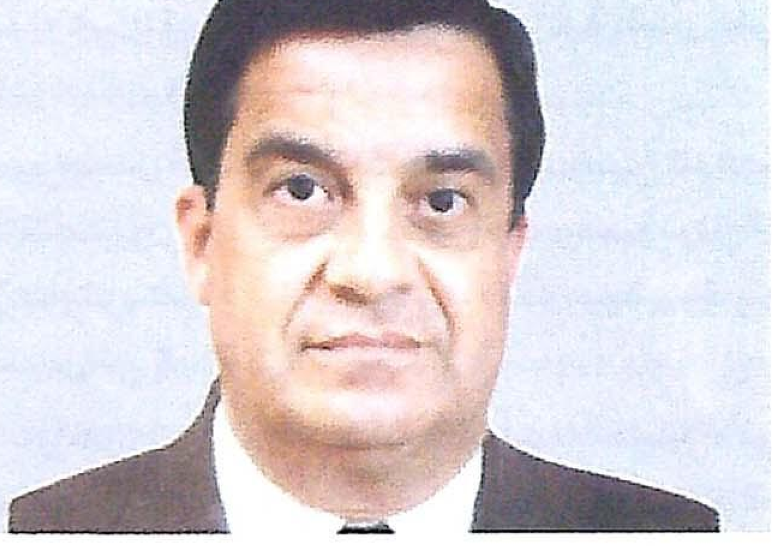
فعبر الراديو شكلت صور طفولتي الخاصة بي، وترجمت في الخيال كل الحكايات والمسلسلات التي تابعتها على موجاته، كان المتحدثون ينطقون وأنا أصنع الصور على هواي. نساء ورجال سمر وبيض طيبون ومتوحشون أبرياء ومجرمون يتصارع الخير والشر في داخلهم، بل لم يكن نادرا أن أتدخل في صياغة الحكايات نفسها حتى شرعت ذات مرة في كتابة دراما إذاعية ثم انشغلت عنها من دون أن أتوقف أبدا عن تشكيل صوري..

وحتى الآن ما زلت أفضل كثيرا أن أتابع ما يجري في العالم عبر الراديو وأستمع للبرامج الثقافية والدرامية الإذاعية أكثر مما أتابع التليفزيون الذي أجده متطفلا على صوري لأنه يقدم الجاهز منها فيفسد على شطحات خيالي.

ولا أنسى أبدا زيارتي لمدرسة في إيطاليا صحبتني إليها صديقة فنانة تشكيلية لأشاهد تجربة تعليمية فريدة حيث تلاميذ صغار اشترطت المدرسة على أسرهم لكي تقبلهم في صفوفها ألا يكون في بيوتهم تليفزيون، وألا يشاهدوه أبدا، ومع تقدم الأولاد في مراحل التعليم أصبحوا جميعا بلا استثناء شعراء وعازفين ورسامين فلم تقتل الصور المعلبة الجاهزة خيالهم وظل الطفل المأخوذ باللعب بذلك الطفل الموجود داخل كل إنسان ينمو ويكبر حرا طليق الخيال قادرا على تشكيل العالم كما يهوى أن يستنطق الألوان والكلمات والإيقاعات ويعيد تركيبها من دون صور مسبقة ليصبح مبدعا أصيلا كانت مدرسة صغيرة محدودة العدد وفكرة خيالية. ربما أكون «دقة قديمة» خارجة على إيقاع هذا العصر لأنني أحب الراديو أكثر لكن هذه هي حقيقتي حتى إنني حين أجد نفسي مدعوة لمقابلة إذاعية أقبل بحماس يزيد كثيرا على حماسي للمقابلات التلفزيونية فالأشياء القديمة ما تزال صالحة لإثارة دهشتي ◆

محمود الزواوي:

كان رمزا لأحلام الطفولة الوردية



مازال صدى كلمات «يا منية النفس ما نفسي بناجية» من قصيدة «همسة حائرة» للشاعر عزيز أباظة ولموسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب يتردد في ذاكرتي بين الحين والآخر بعد مضي أكثر من خمسة عقود ليبعث من جديد أول وعي للذاكرة من سني الطفولة المبكرة للراديو ولارتباطه الوجداني العميق بالنفس.

الراديو.. ذلك الصندوق السحري العجيب الذي كان ينقل أصوات محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وأسمهان وليلى مراد ونور الهدى وهم ينشدون أجمل الأغاني وأعذب الألحان إلى طفل يافع بريء كان يصعب عليه أن يفهم أو يستوعب تلك القدرة السحرية لذلك الجهاز العجيب الذي تفوق في قدرته على جهاز الحاكي الذي كان ينقل أصوات المغنين من الأسطوانات.

كنت أرافق والدتي في زيارة لإحدى جاراتنا في القدس القديمة حين وقعت عيناي للمرة الأولى على ذلك الصندوق السحري الذي كانت تنطلق منه أصوات المغنين والألحان الموسيقية وكلمات المذيعين في زمن كان جهاز الراديو إلى حد كبير من علامات الترف، واقتصر انتشاره على المقاهي التي كانت تستخدمه وسيلة رئيسة لجذب الرواد الذين كانوا يجلسون على كراس صغيرة ليحتسوا الشاي والقهوة ويدخنوا الشيشة، وعلى منازل الموسرين الذين كان جيرانهم يتوافدون عليها للاستماع إلى الراديو في أيامه الأولى.

كان جهاز الراديو في تلك الأيام قطعة موبيليا فاخرة وباهظة التكلفة، مما يفسر سبب عدم انتشاره خارج المقاهي وبيوت الموسرين، وكان على الدوام يحتل موقعا مهما وبارزا في صالون المنزل لكي يراه الزائرون. كما كان الراديو المصدر الرئيس للأخبار والترفيه عن طريق الأغاني والبرامج المسلية وبرامج الأطفال، كما كان مصدرا لتلاوة القرآن الكريم وإذاعة البرامج والموشحات الدينية في الصباح والمساء.

وكانت إذاعتا القاهرة والقدس - أقدم إذاعتين عربيتين - أكثر ما كنا نستمع إليه بين الإذاعات في سني طفولتي المبكرة، إلا أن تعلقي بالراديو تحول إلى هواية مزمنة، فقد كنت أمضي وقتا طويلا في إدارة مؤشر الراديو بحثا عن إحدى الإذاعات الأجنبية الموجهة الكثيرة التي كانت تبث برامج باللغة العربية على الموجات القصيرة، وكأنني كنت أغوص في العالم المجهول بحثا عن عالم جديد. ومع اكتشاف أي محطة إذاعة جديدة كانت الابتسامة ترسم على محياي، معبرة عن فتح جديد في عالم الراديو السحري.

إننا نتحدث عن العصر الذهبي للراديو، حيث كان الوسيلة الإعلامية الرئيسة التي تجمع بين نقل الأخبار والمعلومات والترفيه مستعينة بالصوت والموسيقى. إذ لم يكن الراديو في تلك الأيام يواجه منافسة من التلفزيون الذي لم يكن قد ولد بعد، أو حتى من السينما التي كانت محدودة في انتشارها أو في تقبلها بين معظم الطبقات الاجتماعية، فكانت مقتصرة أساسا على الشباب وبعض الأسر المتحررة.

وظل الراديو سيد الموقف لسنين عدة قبل أن يصل التلفزيون إلى الوطن العربي ويخلعه عن عرشه ويسلب منه جزءا من سحره وقوته ونفوذه. وكان الراديو أداة الاتصال الآنية الوحيدة في العالم على مدى أكثر من ثلاثة عقود، فقد انفرد في تمكين الناس من الاتصال فيما بينهم في شتى أنحاء الكرة الأرضية.

وامتد العصر الذهبي للراديو عبر فترة الخمسينيات التي انتشرت فيها الإذاعات بسرعة في معظم العواصم العربية. وكان للراديو في الخمسينيات دور جديد ومذاق خاص. فقد انتشرت أجهزة الراديو في معظم المنازل في الوطن العربي وتحول الراديو إلى وسيلة شعبية للترفية ولنقل المعلومات بعد أن تقلص حجمه وقل سعره بفضل اختراع الترانزستور. وظهرت في تلك الفترة أصوات غنائية جديدة دخلت الوجدان العربي كفيروز وعبد الحليم حافظ وفايدة كامل وغيرهم من نجوم الغناء العربي.

واقترنت تلك الفترة بالمد القومي العربي وظهور وصعود الرئيس جمال عبد الناصر الذي كان ملايين العرب يستمعون إلى خطبه عبر إذاعة القاهرة وإذاعة صوت العرب. وأصبحت الإذاعة الأخيرة أكبر وأهم قوة إعلامية في الوطن العربي، وأدخلت الإعلام العربي في مرحلة جديدة أصبح فيها الراديو مصدر رئيسا لإثارة الجماهير وتحريك مشاعرها وتعبئتها لخدمة القضايا القومية. فمن بيننا لا يذكر الخطبة التاريخية للرئيس جمال عبد الناصر حين أعلن عبر إذاعة القاهرة قرار تأميم قناة السويس، أو من منا ينسى التعليقات الحماسية النارية لأحمد سعيد من إذاعة صوت العرب، أو الأناشيد والأغاني الوطنية لعبد الحليم حافظ وفايدة كامل؟

ومع ظهور التلفزيون تراجع دور الراديو تدريجيا. وهناك من يقول إن عصر الراديو قد أفل. ولكن ذلك مناف للحقيقة. فمع أن دور الراديو قد تقلص فعلا، فإنه لم يفقد دوره

> ”في الخمسينيات كانت الإذاعة أكبر وأهم قوة إعلامية في الوطن العربي، وأدخلت الإعلام العربي في مرحلة جديدة، أصبح فيها الراديوا مصدرا رئيسا لإثارة الجماهير وتعبئتها لخدمة القضايا القومية.“

ومكانته الفريدة كونه أداة إعلامية وترفيهية جماهيرية. فلا يزال باستطاعة الناس الاستماع إلى البرامج الإذاعية المشوقة من دون حاجة إلى استخدام عيونهم، وهذا ما لا يتوافر لقارئ الصحيفة أو المجلة أو مشاهد التلفزيون. كما أن باستطاعة المرء أن يستمع إلى الراديو أينما كان، حتى وهو يركب السيارة أو يقودها. كما أن ثمن جهاز الراديو الصغير الذي يقل عن سعر دخول السينما جعله متوافرا للجميع كأداة إعلامية وترفيهية رخيصة التكلفة في جميع ربوع الوطن العربي، من صحراء الجزيرة العربية إلى جبال أطلس.

ولكن مهما كان الراديو بالنسبة للغير، فسيظل بالنسبة لي دائما ذلك الصندوق السحري الذي يرتبط بالحنين إلى الماضي ورمزا للأحلام الوردية لأيام الطفولة الوديعة البريئة التي أتذكرها مع صدى كلمات أغنية «يا منية النفس ما نفسي بناجية» للشاعر عزيز أباظة وألحان وصوت موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب، بمنية وأمنية وأمل لا تعرف حدودا ◆

عبدالله خلف:

كم سبحت في الأحلام على موجات الأثير

تلعب الإذاعة دورا مهما في السلم والحرب على السواء.. والتطور العلمي جعل الراديو جهازا صغيرا يصحبه الإنسان حيث يكون في حقل المزارع ومصنع العامل، وهو سلوة أصحاب الحرف، ويصطحبه هواة الجري والمشي مع إخفاء الجهاز في أحد الجيوب الصغيرة من الملابس للاستماع إلى الموسيقى والغناء وينتقل بسهولة من محطة إلى أخرى..

ولعب الراديو دورا بالغ الأهمية في نشر ألوان من الثقافات والآداب حتى ظهرت مدارس وجامعات على الهواء، وقدمت المواد الثقافية كوجبات مريحة، فكان السامع المتلقي هو من يستلقي بكامل راحته على مقعد ممدد أو فراش وثير مع الأنوار الخافتة أو المنطفئة، وصار الراديو رفيق قائد السيارة وركابها في كل تحركاتهم، ويمكنك الاستماع إلى الموسيقى العالمية الراقية كالسيمفونيات ومؤلفات عدة بمؤثرات صوتية للرياح والعواصف، وصوت خرير الماء وصوت قطراته الخفيفة إلى انهدار الماء في السدود واندفاعها في الشلالات، وتستمع بسهولة إلى تغاريد الطيور وأصوات الحيوانات الأليفة الرقيقة و المتوحشة الكاسرة.. وتستمع إلى تسجيلات للأطفال في ضحكهم وبكائهم.. وتصل إلى مسامعك المؤثرات الحربية للجيوش المتلاحمة وتميز بوضوح وقع سليل السيوف وجلجلتها وتراقع الرماح، ودوي الطلقات النارية من الأسلحة الحديثة والرشاشات وهي تدوي

بالآذان كأنك أمام مشهد تنظر إليه بخيالك. تطورت أيضا الميكروفونات التي تنقل همس الإنسان وصوت ترديد أنفاسه وهو يحدثك أوضح مما تسمعه من جليسك وهو على مقربة منك.. وتطورت أجهزة التسجيل الإلكترونية..

وبطوافك السهل بين إذاعات العالم بمجرد تحريك مؤشر الراديو بإصبعيك السبابة والإبهام، وأخرى من الأجهزة تعمل لوحدها وتنتقل في عوالم المسموعات بلمسة خفيفة من أحد أطراف الأصابع..

وكم سبحت في الأحلام على موجات الأثير، وهمت في خيالات وتأملات المحبين ذوي الصبابة الوجد.. القصائد العذبة تأتيك رقراقة مع الصوت الحسن والموسيقى الخفيفة التي تنساب كالماء الدافئ بانتعاش.. ومؤشر الراديو كأنه يقول لك: «سيدي شبيك لبيك..» قد تهوى السياسة، أو تبعد عن متاعبها النفسية، وقد تميل إلى صفحات التاريخ المسموعة بأحسن الأصوات الدرامية مع كامل مؤثراتها الموسيقية لتنقلك إلى القصور وعيشها الرطيب وأجوائها الناعمة، وجوانب منها صاخبة.. وبين لحظة ولحظة تتغير المشاهد الخيالية لتخرج من القصر المنيف إلى اصطحاب الخيول الوسيمة وفوقها الملوك والأمراء والفرسان للنزهة الحالمة، وأخرى إلى ساحات المعارك والقتال... والهرج والمرج.

وإذا خفتت الأنوار تكون لك معايشة رومانسية أخرى مع قصص الحب والعشق والغرام وهمسات المحبين بعيدا عن أعين الرقباء، وأنت السامع المحايد تعيش على مقربة منهم وأنت بعيد.. لا تسترق السمع بل تصغي إليه من دون تلصص ومراقبة تسلطية، بل تقدم لك هذه المواد الجميلة كضيف خفيف الظل وبين فترة وفترة توجه لك الألقاب الرقيقة «ضيفنا العزيز»، أيها المستمع الكريم، إليك تحية رقيقة، ونتمنى أن نكون مقبولين لإصغائك»، وتراهم في تحيات ومجاملات رقيقة مع الأصوات النسائية المغردة بالإطراء والتبجيل ثم تحيات الوداع الرقيقة العذبة.. وترحيب الرجال والشباب مع قدراتهم المختلفة في الفن والأدب والثقافة المختلفة.. الإذاعتان المسموعة والمرئية الآن من أهم المنابر الخطابية، والمنازل مفتوحة لهما أينما كان الإنسان، وهما من أهم منجزات الإنسان في القرن العشرين..

وللإذاعة المسموعة ميزة نفسية يتأملها الإنسان ويحلق معها في أجواء الخيال والتأمل وعلى الإنسان المخاطب أن يتعامل مع مشاعر المتلقين وقد يقبل منه ظهوره في المنبر الأثيري الأول ولا يقبل منه في الآخر مع الرؤية والصوت وكم من نجم هوى من بعد نجاحه في الإذاعة ثم تعثره في التلفزيون..

كوكب الشرق أم كلثوم كانت في الإذاعة حلما ساحرا وسحابة سابحة في سماوات الخيال والتأمل مع صوتها الملائكي وموسيقاها المصاحبة. ثم جاء التلفزيون ليجعلها ظلا ثابتا تقطعت به حبال التجلي والسمو وتلاشت مع الصورة الخيالات العليا.. ترددت أم كلثوم وتمنعت ولكنها استجابت لاستشارات إعلامية خاطئة قد يكون جانب من صواب الرؤية كتوثيق الحدث بالصورة قبل اندثاره.

وهناك نجم سعودي له إبداع فاق كل تصور حيث إنه كان يقوم بأداء تمثيلية جماعية بأصوات عدة لأناس مجتمعين رجالا ونساء وبأصوات أجهزة ومعدات وإن هم بركوب السيارة أو الطيارة يطرق آذان المستمعين بتلك المسامع، وفي الوقت نفسه يظهر أصواتا بشرية بلهجاتها وأصوات الطيور والحيوان وما أن تقدم للتلفزيون حتى مجه الناس وانتهى ذلك الاندفاع إليه نحو الراديو، ولم يعد الراديو بعد ذلك له مقبولا.

جاء التطور واتسعت الإذاعات وأتت طاقات شبابية مختلفة ولكنهم اندفعوا بلا احتساب لكيفية التعامل النفسي مع الناس فصارت لهم اختراقات لا يقيمون للوقت أهمية ولا يحسنون أسلوب المخاطبة والتحدث ورفعوا الكلفة مع المستمعين، واختلطت الوجبات ببعضها، وكأنها تقدم طاولة مفتوحة مقامة على مدار الساعة من النهار والليل فقد منها الإنسان شهيته فلا يجد طعما لما يقدم إليه، إلا من إذاعات أخرى عريقة تراعي النفوس وتعرف تأثير الأزمنة على المتلقي ومتي توضع له هذه المواد في الصياح أو في وسط النهار وقسموا الليل إلى فترات فكل فترة وجبة ملائمة خفيفة وأعدوا لها خبراء في علوم النفس والثقافة والمعرفة، وكما قضت وسائل الاتصال على خيال وحلم الرسائل البريدية وما كان لها من فرحة عند تلقيها محملة بالعطر والأنفاس والانفعالات الساحرة جاء التلفون المحلي والدولي وبذلك انتهي به أدب الخيال في الرسائل الذي كان يحمل الحنان والهيام والوله والوجد والعشق والغرام لتكون في آنية صلبة لا نبض فيها لحياة... ◆

”

للإذاعة المسموعة ميزة نفسية يتأملها الإنسان ويحلق معها في أجواء الخيال والتأمل.

“

فريال حسن:

إنه البديل الأفضل للإنسان

ليس غريبا أن يرى علماء التاريخ أن اختراع عيدان الكبريت كان منعطفا تاريخيا. لأنه جعل النار في متناول كل البشر وبكل سهولة. وقياسا على هذا يصح القول إن اختراع العجلة أو الكهرباء أو الطباعة أو الراديو أو التلفزيون وغيرها من الاختراعات تشكل مفصلا حضاريا غيَر في حياة البشر وأدخلها منعطفات جديدة من دون أن تتيح لهم فرصة تذكر للتفكير بشأنها. للسرعة التي انتشرت وغيَرت بها حياتهم.

ولنا أن نتساءل الآن.. هل مايزال حجم تأثير الإذاعة في المستمع مثلما كان قبل انتشار الإنترنت وصحون المحطات الفضائية؟

والجواب واضح تماما.. إن حجم التأثير بدأ يتراجع. لكن.. هل ماتزال الإذاعة مع ذلك واقفة على قدميها؟

في تقديري أن خصوصيتها ستظل تحميها أمام مختلف الاختراعات الآنية منها والمستقبلية.. لقد زادت قناعتي بهذا الرأي بعد تلمسي لأهمية الدور الذي تحتله الإذاعة المحلية في بلد كالسويد (حيث أعيش حاليا) والذي يعتبر أحد أكثر البلدان الأوروبية استخداما لأجهزة الاتصالات الحديثة كالكومبيوتر والإنترنت وغيرها من تقنيات الاتصالات المعلوماتية.

وإذا كانت الإنترنت تزيد الإنسان عزلة بتأديتها خدمات متعددة وهو قابع في غرفته، فإن الإذاعة المحلية التي تتحدث عن الطقس مثلا تتيح فرصة للحديث بين كبار السن الذين لا يجدون موضوعا يبدأون به حديثهم وهم يجلسون في الباص أو في صالة الانتظار في المستشفيات.

وكثيرا ما نستمع إلى البرامج الإذاعية المختلفة التي تبثها إذاعة المدينة ونحن نجلس على مقاعد الدرس أو خلف مقود سياراتنا.

إن الإذاعة تتيح للإنسان التواصل مع محيطه وتبدد شيئا من وحدته. فمن يخيم أسبوعا في الطبيعة مثلا قد لا يستطيع الاستغناء عن الراديو، وكذلك متسلقو الجبال، ورجال البعثات العلمية، وأصحاب الماشية الرحَل، وغيرهم. اضافة إلى أمر آخر جدير بالاهتمام، هو ما تنقله محطات التلفزيون الفضائية والعادية من كوارث وحروب وأعمال عنف من مختلف أنحاء العالم باتت تحبط المشاهد وتزيد من معاناته واضطراباته النفسية.

ويرى العاملون في مجال الإذاعات المحلية أن إذاعاتهم تستطيع تقديم البديل الأفضل للإنسان.

إذن.. ليس هناك مستقبل معتم بالنسبة إلى هذا الجهاز السحري فهو سهل الاستخدام ورخيص التكاليف ورفيق وحدة الإنسان.

إن العمل في مجال الإذاعة أو التلفزيون هو عمل استثنائي حتى وإن بدا سهلا. وفي الحق أن صعوبته كانت مضاعفة بالنسبة لنا ونحن نخوض العمل فيه من دون أن نتسلح بدراسة تعيننا، أو معرفة تذكر بحيثيات العمل في هذا المجال.. الزمن والمراقبة والمتابعة والمعايشة اليومية مع العاملين الأقدم هو ما يعين على تبلور شخصية المذيع، إضافة إلى ثقافته الشخصية وتحصيله العلمي.

المصادفة وحدها قادتني إلى العمل في الإذاعة وكان ذلك العام ١٩٧٣، بعد أن أنهيت دراستي الجامعية - قسم اللغة الإنكليزية - وكنت في زيارة صديقة لي تعمل رسامة في قسم الديكور وكنا نشرب الشاي في كافيتريا مبنى الإذاعة والتلفزيون في بغداد، عندها انضم لنا واحد من مخرجي التلفزيون آنذاك. وقد اقترح علي حينها أن اتقدم للعمل في التلفزيون أو الإذاعة. لقد دغدغت الفكرة مشاعر خفية في داخلي، لكني رفضت في بداية الأمر، وبعد الإلحاح، وافقت على إجراء الاختبار في اليوم نفسه.

في الطريق إلى الاستديو لم ينتبني أي شعور بالخوف أو الرهبة وإنما نوع من الفضول.. ولكن الأمر تغير كثيرا بعد أن راحوا ينبهونني إلى ضرورة السيطرة على صوتي وتنفسي ومخارج الحروف في نطقي، وغيرها من التوجيهات التي بدت تكبر وتتجسد لتصبح أقرب إلى المصطلحات الغامضة التي لم أكن أعرف عنها شيئا.

وبزيادة الملاحظات بدأت الأشياء تختلط في رأسي، وبدا كأن شيئا قد تعثر في داخلي.. ركبتاي بدأتا ترتجفان حينما جلست إلى طاولة عمرها أكثر من خمسين سنة.. قلمي اهتز هو الآخر بين أصابعي بدرجة عجزت معها على تدوين ملاحظات المخرج.. فقط كنت أسمع دقات قلبي تدوي في أركان تلك الغرفة الرهيبة التي كانوا يطلقون عليها اسم «استديو».

أمسكت أوراقا لا أعرف مضمونها وجاءتني إشارة البدء بالقراءة. وبدأ الجحيم.. ورحت أقرأ.. فأخطئ، ثم أتلكأ، فأتلعثم، وأعيد الكرة فأقع في الأخطاء نفسها.. فأوقف المخرج التسجيل للاستراحة. ولم تكن بالنسبة لي تلك الفترة القصيرة للراحة بل كانت أشبه بإطلاق سراح من سجن طال أمده. وجاءنا عمو «....» الچايچي بقدح الشاي المهيل وعاتب المخرج بلطف على المادة الصعبة التي اختبرني بها. لأنه هو الآخر لم يفهمها تماما، وهو الخبير بكل المواد الإذاعية لكثرة عدد السنين التي قضاها في استديوهات الاذاعة والتلفزيون.

وجاءت جملة هذا الرجل البسيط والذكي في الوقت نفسه إنقاذا لي. فشعرت برغبة عارمة في البكاء ولكني تماسكت وتسلمت من المخرج نصا آخر.. وكان أكثر سلاسة وسهولة من النص الأول. فقرأته قبل التسجيل، لذلك جاء التسجيل ناجحا، وشعرت بذلك من ابتسامة عمو الچايچي من خلال زجاج الاستديو.. لم أنس هذا الرجل طيلة حياتي.

تركت العمل العام ١٩٩٥.. وخلال سنين عملي الطويلة في ذلك المجال كان همي هو الاختيار الدقيق للنصوص الإذاعية والتلفزيونية المقدمة لي.. ذلك أني كنت ألجأ إلى حذف التكرار، وأمتنع عن الإسهاب وأتحمس للتجديد، وفي الواقع هناك غياب محزن للتجديد وللابتكار بأساليب ذات فاعلية، كنت أرفض استسهال كتابة النص الإذاعي الذي عادة ما يكون متخوما بالرتابة والتقليد والتجمع والسيولة الإنشائية، فأكثر النصوص الإذاعية أو التلفزيونية هي من وضع كتاب الصفحة الثقافية في المجلات والصحف، أو كتّاب الرواية والقصه المعروفين بجودة كتاباتهم.. إلا أنهم وللأسف، لا يبذلون جهدا حقيقيا للتكيف مع متطلبات المادة المقدمة للإذاعة أو التلفزيون.

فالجمل محشوة بالاستطرادات بحيث يضيع

”

هل ما يزال حجم تأثير الإذاعة في المستمع مثلما كان قبل انتشار الانترنت وأطباق المحطات الفضائية؟

“

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعنى على المستمع، وإن استجمع كل حواسه للاستماع حتى حاسته السادسة.. ولهذه الأسباب كنت أعيد صياغة النص.. بجمل أقصر وأوضح متجنبة تلك الاستطرادات، بقصد إيصال المعنى بيسر للمستمع أو المشاهد.

وكان ذلك يثير حفيظة معدي البرامج، حتى أطلقوا علي لقب المذيعة المتعبة. لقد كنت أفضل إعداد البرامج بنفسي.. وكانت في مجملها تعنى بالشؤون الثقافية فيما يخص المسرح والسينما والإصدارات الأدبية العالمية والعربية وبرامج أخرى خاصة بالفنون التشكيلية.

وبرامج الحوارات الأدبية والثقافية هي ما كنت أفضله، مما أتاح لي فرصة اللقاء مع عدد كبير من الأدباء والفنانين العرب والأجانب، منهم على سبيل المثال.. الكاتب العالمي(ألبرتو مورافيا)، الأديب د.يوسف إدريس من مصر، كاتب السيناريو التلفزيوني المعروف أسامة أنور عكاشة، الشاعر خيري منصور، الفنان النحات إسماعيل فتاح الترك، والفنان الدكتور علاء بشير وآخرون.

ومن خلال تجربتي الطويلة في البرامج التي تعتمد على الحوار مع الشخصيات التي أستضيفها.. إن على مقدم تلك البرامج أن يتسلح بمعلومات وافية عن تلك الشخصية، وأن يلتقي بها أكثر من مرة قبل الدخول إلى الاستديو، من أجل أن يستطيع إدارة دفة الحوار بشكل تلقائي من دون استعراض العضلات أو استفزاز للضيف. وكثير ما يلجأ مقدمو تلك البرامج إلى هذا النوع من التصرف مما يجعل ضيف البرنامج في حالة ارتباك دائم وخوف من مقدم البرنامج إضافة إلى الخوف المسبق من الميكروفون أو الكاميرا التلفزيونية.

والنتيجة في تقديري هي فشل البرامج، لأنه بهذه الطريقة يخسر المقدم احترام وامتناع ضيوف الإذاعة والتلفزيون عن الاقتراب مرة أخرى من الأجهزة الإعلامية ◆

علي الشرقاوي: ذكريات ملاعب الطفولة المكتظة بالأحلام

الراديو ركض في الهواء
الراديو ماء يروي ظمأ الذهن
الراديو فجر إمكان تأسيس اللبنات الأولى لصرح القرية الكونية

العلاقة الأولى مع هذا الجهاز الغريب الذي نقل العالم عبر الهواء إلى نوع من تكوين بدايات القرية الكونية الأولى أو تشكيل علاقات إنسانية ما كان أحد يتوقعها، ساهمت مساهمة كبيرة في إخراج العالم من العزلة التي فرضتها عليه طبيعة الجغرافيا و طبيعة حركة التاريخ السياسية و الاقتصادية.

وأنا الآن أمشي في دهاليز الخمسين
ما إن أر الراديو و خاصة تلك الراديوهات القديمة إلا و ترجعني هذه الرؤية إلى ملاعب الطفولة المكتظة بمخلوقات الأحلام. تأخذني إلى البيت الأول والسماء الأولى و تسحبني من اليومي المكرر و المعقد والصعب إلى بساطة العلاقات الإنسانية بين الناس و ترميني إلى المرحلة العفوية والتلقائية في تقبل الغريب والمختلف وغير المألوف و المعروف. وتضعني مباشرة في حضرة أيام البحث الجنيني عن المعرفة فيما نراه ونسمعه أي أمام الأسئلة الطفولية الأولى التي تخدش طمأنينة الإجابات.

ما إن أر الراديو القديم في مقهى أو عند بائع الأنتيكات أو لدى أحد الأصدقاء إلا و أعود إلى الوراء لأكثر من مسافة (٤٥) سنة.

أعود إلى البيت القديم في فريج (حي) القضيبية حيث البيت الذي تسكن فيه قبيلة من البشر بعضها يقتات من صيد السمك في البحر القريب من البيت و البعض الآخر عبر الشغل اليومي في شركة بابكو و البعض الثالث من خلال العمل في السوق كصاحب مقهى صغير يبيع الشاي والشربات (عصير الليمون الممزوج بالماء) أو كبائع جوال يبيع اللوز و الرمان و الرطب على نساء الأحياء الشعبية الفقيرة.

أعود إلى مرحلة ما قبل دخول المدرسة، أي إلى عمر الخامسة، أو بين الخامسة والسادسة. العمر الذي ما زالت بعض شظاياه مزروعة، كجذوع النخل المحروق، في أقصى تجاويف الذاكرة.

اللقاء الأول

قبل دخول الكهرباء، التي لم نعرفها إلا بعد سنوات عدة، إلى بيتنا الكبير الذي لم يكن يحتوي إلا على غرفة طينية واحدة والتي كان يسكنها خالي. قبل أن ندخل إلى السينما التي لا نعرف عنها شيئا غير فيلم (عنتر و عبلة) الذي نسمع قصته في أحاديث الكبار وقت السمر قبل كل ذلك

كنت في الغرفة المبنية من جريد النخيل (البرستي) بين غياب اليقظة وحضور النوم. لا اذكر أي عوالم كنت أفكر فيها ولا أذكر أي الألعاب الخيالية التي كنت أمارسها بإتقان تام في تلك المرحلة العمرية. كل ما أذكره الآن أن هناك صوتا غريبا لا أعرف مصدره، صوتا غير الأصوات التي تعودت عليها، صوتا لا أعرف كيف أصفه بعد تلك المسافة البعيدة من عمري الآن والذي بدأ يخطو إلى مدن التكهل. المهم أن هذا الصوت استطاع في هذه اللحظة أن يرفعني عن فراش القطن القديم الذي وصل إلي بعد رحلة طويلة مر خلالها على إخواني الأكبر مني. أخرجني من النوم إلى الحوش الكبير لأفاجأ بالقبيلة كلها تجلس في شكل دائري أمام صندوق أصغر من سحارة (صندوق خشبي كنا نضع فيه ملابسنا) تجلس صامتة كأن على رؤوسها الطير تصغي بانتباه شديد إلى كلام لا أعرف معناه كأنه كلام خطيب مسجد الجمعة الذي كنت اسمعه بعض الأحيان حينما تأخذني أمي للمرور على بعض الجيران البعيدين عن بيتنا.

الفضول أخذ يلعب في رأسي ولم أجد نفسي إلا وأنا أركض نحو الصندوق لألمسه فجأة أوقفتني صرخات مختلطة من جميع الجالسين أمام الصندوق كأني اقتربت من الشيء المحرم أو كأني عملت المنكر، نهروني بشدة فابتعدت مرعوبا من هذا الغضب غير المبرر وجلست أراقبهم عن بعد.

بعد فترة لا أذكر حجم مسافتها الزمنية بدأت بالاقتراب من هذا الصندوق الغريب العجيب، خاصة وقت غياب الرجال الكبار في أعمالهم، اقتربت منه خائفا من ملامسته ولكن أمي يرحمها الله قالت لي المسه لن يعضك.

وبالفعل قمت. على الرغم من أن الخوف لم يفارقني. بملامسته و عرفت أنه صندوق لا أكثر لكن كيف يمكن لهذا الصندوق أن يتكلم ولماذا؟ النساء الصغيرات في البيت يرقصن على أنغامه؟ أسئلة كثيرة انهمرت على رأسي الصغير الذي لا يحمل أي خبرة غير خبرة الأكل و عملية تنظيف البطن من بقايا الغذاء.

من أين يأتي هذا الصوت؟ ومن هم الذين يتحدثون من خلاله؟ و لماذا نسمعهم فقط ولا نراهم؟ و هل المتحدثون في الصندوق مثلنا يأكلون ويشربون؟ إنهم يتحدثون طوال الوقت ألا يملون من الكلام؟ متى ينامون؟

وأنا أطرح هذه الأسئلة وصلت إلى نتيجة طيبة ارتحت لها في تلك الفترة وهي أن الأشخاص الموجودين في هذا الصندوق الخشبي الصغير ما هم في الواقع إلا رجال صغار جدا في حجم أعواد الكبريت. يدخلون الصندوق بصورة سرية في الليل، حاملين معهم أكلهم وشربهم بالضبط مثلنا عندما نذهب في رحلة إلى منطقة (الصخير) هذه المنطقة التي تخضر في الشتاء خاصة بعد هطول المطر، هؤلاء الرجال الصغار يبقون في الصندوق طوال النهار يتحدثون أحاديثهم الخاصة و التي لا يعرفها غير الكبار من الرجال والنساء.

الأغنية الأولى

بعدها لم أعد أهتم بهذا الصندوق فهو لا يمكن أن يكون أفضل من ألعابي بالرمل في الحوش أو مشاهداتي اليومية للرجال والنساء والأطفال الذين يمرون أمام باب بيتنا و أنا أجلس عند عتبة الباب، متبعا وصية أمي في عدم الابتعاد عن الباب وإلا فإنها سوف لن تتركني ألعب في الرمل، خاصة ونحن نسمع يوميا أن طفلا من الفريج (الحي) قد تساقط شعر رأسه لأن عجوزا قامت بتجربة خرزتها في شعر هذا الطفل (عرفت بعد ذلك أن البعض المحظوظ من الناس يحصل على هذه الخرزة من جلد الحية بعد قيام الحية بتغيير جلدها القديم إلى جلد جديد حيث من يمتلك الخرزة تتلاشى في طريقه الصعاب وتنفتح أمامه سبل الحياة).

أعود الآن إلى الصندوق الخشبي و أوطد العلاقة معه مرة أخرى.

وفي مساء يوم من أيام الطفولة و تحت نافذة بيت الجيران، أراه الآن كأنه حدث بالأمس، كنت أمشي مع أخي الأكبر عائدين من الخباز حاملين معنا الخبز و الباجلا (الفول) سمعت أغنية (ياريتهم زيينا) لم أعرف ماذا كانت تعني الكلمات لكن اللحن أعجبني فوقفت أسمعه مما جعل أخي يزجرني و يسحبني إلى البيت، فهناك من ينتظر الأكل.

حفظت بعض الكلمات وأخذت أرددها في ذهابي و إيابي من دون أن أفهم أي كلمة من كلماتها خاصة كلمة (زيينا) التي لم أعرفها إلا بعد دخولي المدرسة ومن بعض المديرين المصريين الذين كانوا يستخدمونها في حديثهم معنا.

> ”كنت أردد أغاني عبدالحليم حافظ، متصورا أنني أملك صوتا جميلا حتى اكتشفت بعد أن سمعت صوتي في الراديو أنه ليس فقط لا يصلح للغناء وإنما لا يصلح للحديث في الإذاعة.“

لا أذكر ماذا حصل بعد ذلك إلا أنني بدأت أجلس مع الكبار وأسمع منهم كلمات مثل (جمال) و (ناصر) و (مصر) و (الإنكليز) وغيرها و أحاول التعود على نطقها أمام الكبار.

حينها عرفت أن الراديو أو «الراديون» كما كان يطلق عليه بعض الكبار في السن هو صندوق مهم جدا فلولا أهميته ما ترك خالي وعمي و أولادهم الأكل وذهبوا للإصغاء إليه و رددت الفتيات في البيت بعض مقاطع من الأغاني التي تذاع في الراديو خاصة أغنية (على دلعونا على دلعونا)

في العام (٥٦) و إبان العدوان الثلاثي على مصر كنت أجلس مع الكبار في وقت نشرة الأخبار صامتا كالحجر حيث لا يمكن أن يتحدث أحد إلا وكان الجميع له بالمرصاد و لا أذكر من تلك الفترة غير جملة كان يرددها راديو البحرين وهي جملة (بحرين كولن.. بحرين كولن) ولم أعرف معناها إلا بعد أن تعلمت شيئا من الإنجليزية و عرفت أنها تعني (البحرين تنادي.. البحرين تنادي) تنادي من؟ حتى هذه اللحظة لا اعرف هذا الذي تناديه.

كبرت وكبر معي الراديو وتعلمت منه الأغاني الأولى خاصة أغاني عبد الحليم حافظ التي كنت أرددها و بصوت عال وأنا أمشي بين الأحياء الفقيرة متصورا أنني أملك صوتا جميلا حتى اكتشفت بعد أن سمعت صوتي في الراديو أن صوتي ليس فقط لا يصلح للغناء وإنما أيضا لا يصلح للحديث في الإذاعة.

في نهاية الخمسينيات وبطلب من بعض فتيات ونساء (الفريج) بدأت أكتب للإذاعة رسائل لإذاعة بعض الأغاني التي يطلبها المستمعون ثم تواصلت علاقتي بالإذاعة من خلال الكتابة لبرنامج (منك و إليك) الذي كان يقدمه الفنان الإذاعي الراحل (عتيق سعيد).

ولا أغالي إذا قلت إن ذخيرتي اللغوية الأولى جاءت من خلال متابعتي لبعض البرامج التي كانت تبثها الإذاعات المختلفة إضافة إلى الأغاني الكثيرة التي ساهمت في زيادة حصيلتي الثقافية فمن خلال الراديو تعرفت على شخصية (جان فلجان) بطل رواية البؤساء والذي عانى الكثير من الظلم و الحرمان بسبب القيام بسرقة رغيف وتعرفت على (إبراهيم) بطل قصة (في بيتنا رجل) لإحسان عبد القدوس و تعاطفت مع مواقفه السياسية في الانتقام من الإنجليز الذين يستعمرون بلادنا العربية. و من الراديو تعرفت على الأغاني الوطنية التي كنا نرددها على الدراجات الهوائية و نحن ننتقل من مكان إلى آخر مثل أغنية (الله أكبر فوق كيد المعتدي) و أغنية (وطني حبيبي...الوطن الأكبر) وأغنية (السد العالي) و غيرها من الأغاني التي ساهمت مساهمة كبيرة في إضاءة الحس الوطني الذي نملكه كجزء طبيعي من وجودنا في أدنى التركيب الطبقي.

من الراديو عرفت أصوات محمد بن فارس وضاحي بن وليد وفيروز و يوسف فوني ومحمد عبد الوهاب وصباح وهدى سلطان وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ و أم كلثوم وخضيري بو عزيز و عبد اللطيف الكويتي و عبدالله فضالة وعبدالله أحمد و كارم محمود و عبد العزيز محمود وغيرهم من الفنانين الذين أثروا في ثقافتنا العاطفية و الوطنية.

عبر الراديو أيضا كان لي أول لقاء شعري مع المستمعين أي قبل أن أعرف معنى الشعر الحقيقي و قبل أن أساهم في أي أمسية شعرية في حياتي وحتى قبل أن ألقي شعرا

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

أمام مجموعة من الناس. كنت مارا على أحد الأصدقاء في الإذاعة و حينما عرف الفنان الإذاعي الكبير (سعيد الحمد) أنني أكتب شعرا طلب أن يستضيفني في لقاء عبر الهواء ولأنني كنت متحمسا جدا وافقت من دون أي تردد و ألقيت بعض القصائد التي كنت أكتبها و التي بالطبع كانت تتخلّلها الكثير من الكسور إضافة إلى مجافاة قواعد اللغة. المهم أن اللقاء تم من دون أي خوف و استمع إليه بعض الأشخاص من الذين أعرفهم و الذين كانوا يتابعون الإذاعة في تلك الفترة بعد أن كبرت أصبح الراديو أهم أداة اتصال بالعالم، من خلاله استطعت أن أتابع الأخبار و تعرفت على العديد من الأصوات الأدبية في مجالات الشعر والمسرح و الرواية و غيرها من فنون الأدب.

الآن وأنا أعبر الطرق الأولى في صحراء الخمسين ما إن انظر إلى الراديو إلا و يعيدني إلى الطفولة و بداية المراهقة هل هناك أجمل من رؤية جهاز يعيد إليك طفولتك؟

هل هناك أجمل من رؤية جهاز يدفعك إلى مرحلة الحماس لمعانقة العالم؟ ◆

زكي ناصيف:

عندما رأيته أول مرة شعرت باندهاش كبير

أذكر أول مرة استمعت فيها إلى الراديو. تكاد تكون أول آلة دخلت الأرض اللبنانية. كان ذلك عند صديق لنا اسمه راشد طبارة. تلك الآلة من المؤكد أنها كانت مستهلكة. حملها إلى بيتنا كي يسمعنا «البدعة». كنا بالكاد نفسّر الأصوات والموسيقى، بسبب التشويش الصادر عن سوء الأجواء والنوعية المتردية للآلة. كان حقيقة، شيئا مدهشا أن نرى مثل هذه الآلة.

بعد فترة، وبعد أن استنفدنا طاقة الآلة الأولى، اشترينا آلة جديدة، أذكر أنها على الأرجح من صنع ألمانيا، كما أظن أنها من ماركة (RCA). كانت قوية وتلتقط موجات كثيرة.

في أيام الصيف الحار كان والدي يرفع صوت الراديو عاليا ويذهب ليجلس في الحديقة، حيث لم يكن في المنازل مكيفات وتبريد. وكان عندما يفتح هذا الراديو تصدر عنه أصوات عالية جدا يسمعها الجيران. كان فرحا بذلك، إلا أن الجيران صار يزعجهم ذلك فطلبوا منا أن نخفض الصوت قليلا، وأن نجلس بالقرب من هذا الجهاز «العجيب».

قبل أن نرى الراديو كنا نسمع عنه كثيرا، ونقول: «متى سنصل إلى هذا الراديو»؟. إلى أن حصل ذلك ووصل إلينا ووصلنا إليه.

عندما رأيت الراديو لأول مرة شعرت باندهاش كبير. كانت دهشتنا باللاسلكي سبقت ذلك، فكيف يتخاطب عبره الناس من أبعاد مختلفة؟ وكيف وصل العالم إلى هذا المستوى من التطور.

استمرت هذه الدهشة باللاسلكي حتى غطت عليها دهشة الراديو: آلة جديدة يستطيع الإنسان اقتناءها، وليست محصورة بفئة محددة من البشر.

كان الراديو عبارة عن علبة خشبية تفتحها، فتبقى تخش وتخش حتى نلتقط منها صوتا بشريا يتحدث أو يغني. إلا أننا، أحيانا كثيرة، كنا نسمع منها أصوات لاسلكي وتلغراف، مما يبعث في أنفسنا الدهشة والسرور أكثر.

شيئا فشيئا ألفت هذه الآلة، كما يحدث مع أي آلة أخرى. فكنت أضعه إلى جانب فراشي، وأصحو ليلا كي أتابع الفقرات الإذاعية والمناسبات العامة والأعياد، مثل عيد الفصح في اليونان، الذي كنت أنتظره سنة بعد سنة، فقد كانوا في تلك الإذاعة يهتمون كثيرا بهذه المناسبة فيقيمون قداس منتصف الليل. هذا بالإضافة إلى مناسبات دينية أخرى كنت أترقب تواريخها ومواعيدها فأنتظرها بفارغ الصبر.

اليوم، لم أعد أتابع كثيرا البرامج الإذاعية، لأن مشاهد التلفاز أسهل، فهو آلة مرئية مسموعة تسمح لنا بمشاهد أكثر تنوعا، برامج ومسرحيات وأخبار مصورة و... بينما الراديو لم يعد إلا تلك الآلة التي يستأنس بها الإنسان في أثناء سفراته وغدواته وجلساته في النزهات خارج البيوت حيث يستطيع أن يتابع أخبار العالم بسهولة بواسطتها.

عندما بدأت أستمع إلى الراديو لم تكن لدي أي إذاعة مفضلة على الأخرى. لم أكن أسأل عن اسم الإذاعة، إنما كنت أبحث بين الإذاعات عما يتماشى مع ميولي من برامج، إلى أن تعلن الإذاعة عن نفسها.

أذكر هنا أن إذاعة موسكو، كانت في ذلك الحين من أوليات الإذاعات وأقواها في العالم، إذ كانت قوتها ألف كيلو هرتز، فباستطاعتها اختراق الأجواء والضجيج لتصل بشكل واضح وعريض وواسع. وكانت الدعاية اليهودية منتشرة فيها إلا أنها كانت تبث أهم وأبدع وأمتع الموسيقى، مع شروح لم أكن أفهمها، لأنها كانت باللغة الروسية. لم أكن أولي اهتماما لما يقال عن هذه الإذاعة من كلام سياسي، بل أهتم برغبتي فقط في سماع موسيقى سيمفونية لبيتهوفن وتشايكو فسكي وسواهما. فأصغي باهتمام شديد وأدقق في التفاصيل. فالموسيقى كانت تهمني كثيرا.

عندما كان يكثر الكلام باللغة الروسية، أو يكثر الشرح عن الشيوعية، أقفل الراديو «إيه شو فارقة معي»، لأنني لم أكن أفهم ذلك، ثم أعود وأديره عندما يبدأ موعد الموسيقى.

لم يكن الأمر يختلف عن ذلك في الإذاعة الألمانية... بعدها بدأت إذاعة الشرق الأدنى البث، وقد ساهمت فيها بالإنتاج، كان مركز إرسالها في قبرص، أما مركز الإنتاج فكان في بيروت.

كان مساهمتي في تلك الإذاعة محصورة بالغناء العربي. وأذكر هنا أول أغنية لحنتها وغنيتها وبثها ذلك الراديو، وكانت قصيدة «أنا هو» لليلى طوقان التي أديتها مع السيدة فيروز... لكن بسبب بعض الأحداث نهبت هذه الإذاعة وتوقفت عن العمل.

عندما كنت أستمع إلى الراديو كنت أفضل الجلوس منفردا، حتى لا أزعج الآخرين، خصوصا عندما يكون ما أحب الاستماع إليه لا يعجب الآخرين. وأحيانا كنت أضحي بالاستماع إلى الراديو لأن من حولي يريد الاستماع إلى مالا أرغبه أنا. كان الراديو كبيرا وموجودا في الدار، وكان الانتقال به صعبا، أما عندما صغر الجهاز، صار كل شخص يستطيع أن يختلي بجهازه متى شاء، ويسمع ما يرغب، ولا يزعج أحدا من حوله.

الراديو القديم الذي كان عندنا أهمل وخرب ولم أكن أهتم باقتنائه في حاله تلك، فلست هاوي تجميع آثار. المهم عندي هو الحصول على راديو يلبي الطلب، فإذا خرب «الله معو»، لذلك فالراديو الجيد الذي يخدم كثيرا وتكون نوعيته جيدة يبقى مكانه لا أبدله «شو هوى فستان نسائي!».

أيام مضت! أيام عز للراديو! أما اليوم فالعزّ للتلفزيون، آلة تسمح لنا بمتابعة أخبار العالم كله مصورة، نرى العالم من بيوتنا. ومع ذلك فإن الحاجة إلى الراديو مازالت قائمة، فهو نقال نستطيع أن نحمله كالحقيبة الصغيرة أو القلم، فيرافقنا أينما ذهبنا. ثم إنه بسبب التطور أصبح هناك راديو وتلفزيون في جهاز واحد، وبحجم صغير، نحمله إلى أي مكان نشاء.

لا يزال الراديو، حتى الآن، حاجة ملحّة، ومن الصعب الاستغناء عنه، إذ يحصل أحيانا أن نكون في حاجة ماسة إليه، ليس عندما نريد الهرب من ضجيج التلفزيون، وإنما عندما نريد أن نفكر ونكتب. الكتابة أو الدندنة تغنيني عن الراديو والتلفزيون معا، وتبعدني عن الضجيج من أي آلة.

مايقربني من الراديو هذه الأيام هو الاستماع إلى نشرة إخبارية أو برنامج موسيقي أو غير موسيقي يهمني وأكون على علم مسبق به وأعرف أنه يبث عبر الراديو فقط، لأن بثه عبر التلفزيون يغني عن الراديو. شاشة التلفزيون ساحرة أيضا، إذا وجدت في المنزل لا ضرورة لسواها ◆

> ”الراديو لم يعد إلا تلك الآلة التي يستأنس بها الإنسان في أثناء سفراته وجلساته في النزهات، حيث يستطيع من خلاله أن يتابع أخبار العالم.“

عبدالعزيز جدير:

مشاهد في صندوق العجب

أذكر، عبر السماع، أن فضاء المقهى كان امتدادا لفضاء البيت...

يحتسي الرواد، هنا، الشاي المنعنع والقهوة الباذخة.

يهيئ به العمال العزب وجبة غذائهم الجماعي - يوم الأحد - وعشاءهم أحيانا. يقضون به ليلهم، في المقهى يتخلصون من تعب عملهم اليوم الشاق. ينبري الراوي/الرواة إلى نقل عواطفهم إلى عوالم أرحب، لا تعرف السدود ولا القيود، منذ حوالى السادسة مساء، حيث يشرع رواد المقاهي يتخذون أماكنهم على حصر. ينقلهم صوت الراوي (الرواة أحيانا) إلى معظم بقاع العالم: أرض البعثة المحمدية، أرض الكفار، الجبال، الأحراش، القرى... وفق طبيعة القصة: دينية، اجتماعية، شعبية... يظل الحكي يدخل البهجة والمتعة على القلوب، يغير القناعات، يزرع القيم، يحرك العواطف التي قد يفلح اليومي في تجميدها أو تبليدها.

وحل الراديو بالمقهى كما يحل الفاتح، اضطر صاحب المقهى لتأثيث فضاء مقهاه به تحت قوة إلحاح الرواد والحداثة الزاحفة، تضاعف عدد الرواد.

في البداية، تكفل ابن صاحب المقهى بتشغيل هذه الآلة التي تطرد الوحشة، وتنقل حواسك عبر المحطات المختلفة: غناء عربي، غناء إسباني، فرنسي، إنجليزي. وآخر لا أحد يعرف في طبيعته. وقت نشر الأخبار ارتدى حلة طقوسية. عندما يحين وقتها ترتفع أعين الرواد نحو الجهاز. تتعلق بابن صاحب المقهى مذكرة إياه باللحظة الطقوسية. قد يصيح أحد الرواد: «اقلب. اذهب إلى مصر» أخبار مصر. أخبار العرب. خطب القائد. لهيب الشعور القومي. نبرات الصوت الجهوري تنقلك من حدودك القطرية إلى رحابة الوطن العربي. لم لا يتوحد العرب؟ لم لا يشكلون إمبراطورية؟ لم لا يستعيدون أيام العز؟ لم لا يعيدون اليهود إلى أوطانهم الأصلية؟

تمضي السنون قدما...

يولد عجب آخر اسمه التلفزيون. يشد الأنظار. تشرئب إليه الأعناق. تستعبد الرقاب، وبعد ساعة أو ساعات. الأفواه تشكو: «آه عنقي. آه عيني تدمع...».

ذات مساء، حمل والدي، إلى بيتنا، مذياعا.

أحسست بنشوة لا تضاهى. أين منها الفرحة بكبش العيد؟

كنت قد رأيت الجهاز واستمعت إلى ترنمه، قبل يومين، ببيت أحد الأجانب من أصدقاء الوالد.

شغله الوالد. ظل يطن لفترة وجيزة. اشتعلت عين خضراء على يمين جزئه الزجاجي. شرعت يدي تداعب زره وشرعت المسافات تطوى بين الملل والنحل والألسن. صوت جهوري يلج الأذن، يسافر عبر العروق، يتسرب إلى القلب، يشعرك بالأمن. يقول الوالد: «هذا هو عبدالناصر...» يوشم صوته على الذاكرة. بين الفينة والأخرى يعود الطفل يتسكع بين المحطات، يتوقف عند واحدة وينتظر. مرة يذكر الرجل بالاسم، ومرة يطل بصوته وأحايين باسمه عبر صوت مذيع.

يذكر الطفل ذات ليلة سهر الوالد رفقة بعض الأقارب، متحلقين حول حضرة صندوق العجب. وجوههم متجهمة. نام ثم استيقظ. مازال الساهرون محلقين حول حضرته، صمت في الغرفة وفي الجهاز، ثم تصاعد الصوت يملأ المكان، بعدد قليل، ارتسمت الدهشة على المحيا، انفغرت الأفواه، وحل محل الدهشة شيء مزج بين الخيبة والغضب، فهم الطفل ثم سمع أن عبدالناصر «ما بقاش رايس».

ليس يدري متى تحول الافتتان إلى رغبة في معرفة أسرار الصندوق؟ متى وكيف أغري بعشق الصندوق؟ متى تسربت الرغبة في الاقتراب منه قصد تبادل الاغتناء بينه وبين المتلقي؟

أصبح الطفل شابا. رحل إلى بلاد برد

للدراسة. يدرس فقه اللغة الترجمة وعلم الاجتماع. هناك، سمع ذات ليلة برنامج أبواب مفتوحة. برنامج جريء. محور حلقة، تلك الليلة، «مجموعة بادر ماينهوف». كل إعلام أوروبا يندد بالجماعة وبفلسفتها، بينما البرنامج حاور أعضاء الجماعة، أعطاهم الكلمة ليعبروا عن رأيهم، في وقت كان البحث جاريا للقبض عليهم، قال الطالب لنفسه: «لعل تلك هي رسالة الإعلام الحقيقي، وظيفة الراديو الأولى: الإخبار، الإعلام، إعطاء الكلمة للجميع بغض النظر عن الموقف...» قد يكون قال لنفسه: «لا يجب أن ينتصر منطق الدولة دائما على منطق المواطن، حقه في إعلام منور، تبعا لمبدأ: الخبر مقدس والتعليق حر. ربما تحكم في موقفه ذلك، أيضا عمل أعضاء الجيش الأحمر اليابانيين بمطار اللد.

وهو طالب هناك، لا يذكر أنه نام قبل الثالثة صباحا بتوقيت جرينتش ليتابع برامج متنوعة يبثها راديو بلده. يحمل الأخبار، ينعش الذاكرة، ينقل رائحة البلد، يبقي على حبل السرة، يفتت الغربة.

وهو هناك، قاده العشق والحظ إلى الإسهام في برنامج «أبواب مفتوحة». يقرأ رسائل المستمعين، يسجل اقتراحاتهم، يتابع سير البرنامج من وراء الزجاج.

وهو هناك، دعي للإسهام في إعداد برنامج أسبوعي، يذاع كل يوم أحد، يعده بعض مواطنيه، ويعنى بالجالية العربية، لعل الحب الحقيقي يجازي العاشق.

يعود إلى بلده، وهو يفكر في ربط علاقة بهذا الصندوق المؤثر في المصائر. يقارنه أحيانا بصندوق النقد الدولي، ذي الأثر السيئ، من حيث المفعول لا من حيث طبيعة المفعول.

هو لن يكون سياسيا. فالسياسة تعلم فن الانبطاح في مجمل أقطار بلده العربي.

فكر في برنامج غير مسبوق في بلده، يخلو من اللغو والحشو والهذر، ويقوم على قراءة النص ومناقشة صاحبه في مكوناته، تشكله، دلالاته، الاستماع إلى صاحبه... تقديم مفاتيح للقارئ قصد لفت انتباهه إلى أدباء يستحقون معرفة عوالمهم، ونصوص تستحق القراءة، وأخرى تستوجب أن يعاد فيها النظر، والعمل دوما على إغراء القارئ ببذل الجهد لاقتناء الكتاب، وقراءة النص، أليست القراءة أعز ما يُشتهى؟

وكان برنامج «أبجديات» الأسبوعي (ليلة كل ثلاثاء) المذاع من أثير إذاعة طنجة الوطنية والدولية.

وكان ضيوفه ينتمون إلى مختلف التجارب والأجيال (سواء الذين راكموا نصوصا عدة أو أصحاب أول إصدار، وهي خصيصة يمتدحها الضيوف والمستمعون على السواء)، وإلى مختلف الأقطار: مغاربيون، مشارقة، أجانب من كل القارات... فالإبداع لا وطن له، ومن حق المتلقي أن يطل على كل التجارب.

> الحنين، مازال ينشر ظلاله على كل من تربى في أحضان الراديو.

و«أبجديات» هي تلك الشرفة، يطل منها المتلقي على نص، صوت، حساسية، كون جمالي... وعلى محور: فالبرنامج يقدم في الحلقة الأخيرة من الشهر محورا في شكل ندوة، يسهم في إغنائها مختصون. محاور تنتقى بعناية للإسهام في توسيع حرية الإبداع وتطوير حساسية التلقي (الجنس في الرواية المغربية، السيرة الذاتية في العالم العربي، الرواية العربية الجديدة، تجارب في الإخراج المسرحي المغربي، المنهج في النقد الأدبي العربي...) وإذا كان بعض الطلبة يطلبون أحيانا حلقات من البرنامج ليفيدوا منها في بحوثهم، فإن بعض الضيوف، من الباحثين، يعودون إلى إسهاماتهم لتعديلها ونشرها بعد أن اتخذت شكل مقالة أو فصل من كتاب (الجسد والسرد ومقتضيات المشهد الجنسي: الفصل الثالث من كتاب لجامعي مغربي : «النص السردي، نحو سيميائيات للأيديولوجيا»).

كثير مما لا تحققه السياسة يحققه الراديو: الإطلالة على تجارب ونصوص عربية، لفت النظر إليها، تحطيم الحدود أمام النصوص العربية، والحساسيات، والآراء، والتطلعات، والكتاب، هذا الكائن المرهف الحس، الذي يحضن فؤاد صاحبه ومشاعره، ويبحث عن مكان في ذهن وقلب المتلقي.

من اللحظات التي وشمت على الذاكرة، متابعة الشاب فصول حرب أمريكا ضد فيتنام عبر الراديو، كان الراديو يروي الظمأ، ينقل الخبر، يشفي الغليل ويلبي حاجة دفينة: هزم جند العم سام. لا تتوقف أصابع الشاب عن التنقل بين المحطات بحثا عن الخبز الطازج الذي يحمل جديد الجبهة، يجسد بطولة ممهورة بإرادة إنسان العالم الثالث.

اللحظة التي وشمت على الذاكرة أكثر من غيرها، وإلى الأبد...» رحيل السفير الأمريكي عن سايغون على متن طائرة امتطاها من فوق سطح عمارة...» يقول المذيع في موجز النشرة الرئيسة.

يولد التلفزيون... قيل إنه سحب البساط من تحت قدمي الراديو.

الحنين، مازال ينشر ظلاله على كل من تربى في أحضان الراديو.

هذا الكائن، يسمح لك بإنجاز أعمالك. تمنحه أذنك وتحتفظ بانتباهك لعملك، بينما التلفزيون يشغل ذهنك، ويعطل ممارستك لأي نشاط ذهني... في تحقيق أجريناه في وقت سابق، في وسط التلاميذ والطلبة، أكد معظم هؤلاء أن التلفزيون يظل مشغلا لساعات بينما هم يوجدون في غرفة أخرى. فهم يكتفون بمتابعة فقراته عبر حاسة السمع... هل هو الحنين إلى زمن الحرية التي يوفرها الراديو؟ أم هي رغبة في سحب البساط من تحت قدمي التلفزيون وابتذاله؟ لعل الحنين إلى الراديو يدفع الناس إلى تحويل التلفزيون إلى راديو.

من منا لم يشاهد مرات شخصا يقف بالقرب من بيت، وقد فاجأته نشرة الأخبار أو شده مقطع من أغنية تروقه، وظل يتابع ما يريد سماعه، بينما هناك من يراقبه معتقدا أنه يدبر فعلا ما، أو يراقب حسناء بل هو ينتظرها.

لكل جديد دهشته.

ولكل قديم رونقه. موقعه المحصن داخل الذاكرة. ألم يصبح يتمتع بقوة العادة؟

لعل العلاقة بين الراديو والتلفزيون تشبه علاقة قراءة العمل الروائي بمشاهدة الفيلم المقتبس عنه. الراديو والعمل الروائي يربيان رأس مال الخيال، بينما التلفزيون والفيلم المقتبس عن العمل الروائي قد يحبطانه ◆

غسان خليل صباغ:

رفيق الدرب في مسيرة العمر

«سمير العشايا وأنيس المتوحد، نزلت داري فتصادقنا ونحن بعد طفلان، واتفقنا على أن تتكلم واستمع، حتى إذا مللت، أوقفتك عن السرد دون أن أثير غضبك ورحت أنقل مفتاح اللوحة بحثا عما يروقني من كلام أو نغم، ولسان حالي يقول:

فواعجبي من أبكم وهو ناطق ❖ ومن جاهل يحكي بكل لسان

عرفتك بالجيرة وأهل الحي، ففرضوا عليّ وعليك صداقتهم، بل فرضوها على أهل بيتي أجمعين، وصاروا كلما أسدل الليل ستاره، يفدون زرافات ووحدانا حتى يغص بهم المكان، وبمجرد أن تعلن ساعة الحائط السابعة، كانوا يلجأون إلى الصمت كأن على رؤوسهم الطير، لسماع نشرة الأخبار ومعرفة أحداث ذلك اليوم من الحرب العالمية الثانية، تليها برامج منوعة وأغنيات وأحاديث، أهمها بالنسبة لنا برنامج «أبو شام» الأسبوعي، نطمئن منه على صحة أخي عيسى الذي يحدثنا من إذاعة لندن، أو نستمع إلى السجال الإذاعي بين عيسى من لندن ويونس البحري من إذاعة برلين. وهكذا اطمأن إليك الجميع، وظنوك المقصود بقول طرفة بن العبد:

ستبدي لك الأيام ما كانت جاهلا ❖ ويأتيك بالأخبار من لم تزود

في أيام الطفولة لم أكن أعرف عن نسبك الشيء الكثير، ولم أسمع بأسماء العباقرة الذين ساهموا في إنجابك، وفي مقدمهم العالم البريطاني جيمس كلارك ماكسول الذي قال بوجود موجات كهرومغناطيسية تسير بسرعة الضوء، والعالم الإيطالي جوليلمو ماركوني الذي اخترع كيفية ارسال الإشارات التلغرافية عن طريق اللاسلكي مما ساعد على تطوير جهاز الراديو.

لقد تعددت دور الإذاعة وكان معظمها في بادئ الأمر ملكا للدول تعتمدها سبيلا للوصول إلى شعوبها بأسرع وقت. ولذلك كثيرا ما تصدرت نشرة الأنباء أخبار رئيس البلاد والحكومة والنشاطات المبذولة على صعيد الإصلاح، ولعلّ الولايات المتحدة هي الدولة الوحيدة التي لا تملك إذاعة موجهة إلى شعبها. ولقد أصبحت الإذاعات مصدرا مهما للتوجيه على مختلف الأصعدة، وسيلة للتعليم والترفيه، فأحدثت تغييرا كبيرا في حياة الشعوب اليومية بما قدمته من برامج دينية وأدبية وثقافية وفنية وموسيقية ورياضية، وساهمت في إعلاء شأن الفن والفنانين، وزادت من معرفة الشعوب بحضارتها، وتحولت في كثير من الحالات إلى أبواب مشرعة على مختلف الحضارات العالمية. أما على الصعيد الوطني فقد لعب الراديو دورا رائدا في العالم العربي، منذ ليلة الخامس عشر من مايو -العام ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين، حين قال المذيع العربي من إذاعة لندن: «أيها الإخوان في فلسطين والعالم العربي، لقد انتصف الليل وانتهى الاستعمار البريطاني الغاشم عن وطني. لقد أصبحت فلسطين حرة مستقلة. ومن لا يذكر خطابات الرئيس جمال عبدالناصر التي ألهبت مشاعر العرب وزادتهم معرفة بقضاياهم المصيرية وعلّمتهم عبارة من المحيط إلى الخليج؟ وكم قرأ المذيعون عبارات التأييد كلما صار الوطن مسرحا للانقلاب؟

وفي الخمسينيات ازدهرت التمثيليات عامة والمسلسلات الإذاعية خاصة، فنشأت شركات الإنتاج الخاصة التي ساعدت، من خلال المنافسة، على رفع مستوى البرامج الإذاعية. ولقد اتيح لي أن أدلو بدلوي في هذا المجال ووصلت من خلال الشركة التي أسستها إلى التعامل مع عدد من الإذاعات الحكومية والخاصة، أذكر منها لبنان والسعودية والكويت واليمن والإمارات العربية ومحطة الشرق الأدنى، ولندن وصوت أميركا وسواها.

لم تخلُ رحلتي الإذاعية طوال سبعة وأربعين عاما من بعض المواقف الطريفة، أذكر منها أن عميد دار الصياد المرحوم سعيد فريحة أوفد أحد المصورين لالتقاط مشاهد تثبت اهتمام اللبنانيين بأخبار الحرب العربية الإسرائيلية. ولما اطلع على مجموعة الصور سأله شرحا عن إحداها، فقال المصور إنها لجمهور يتدافع إلى إحدى سيارات التاكسي لسماع الأخبار من الراديو. فأجابه الأستاذ سعيد: «ظننت أنهم يتدافعون لتأمين مقعد، ومنها أيضا أن فريقا كان يقدم تمثيلية على الهواء مباشرة، فانقطع التيار الكهربائي فجأة فتوقفوا. ولكن أحدهم استمر في تأدية دوره، ولما سُئل في ذلك قال: إذا انقطع التيار الكهربائي هنا فمن المؤكد أنه لن ينقطع في بقية المدن. وحدث أن قال المذيع الساعة الحادية عشرة من ليلة راس السنة، نستمع الآن إلى فيروز في أغنية «راجعة»، فقال أحد الظرفاء: لو كنت مكانه لقلت: من الآن وحتى العام المقبل سنستمع إلى السيدة أم كلثوم في أغنية الأطلال، واذكر أنني زرت الولايات المتحدة بدعوة خاصة في العام ١٩٦١، وتضمنت جولة إلى عدد من الولايات والإقامة مدة أسبوع مع إحدى العائلات في بلدة سيكامور الزراعية القريبة من مدينة شيكاغو. وشاءت مضيفتي صاحبة التسعين عاما إطلاعي على ما حققته الولايات المتحدة من تقدم تكنولوجي، فدعتني إلى غرفة الجلوس اليومية وطلبت مني الا ارهب أو أخاف، ثم أدارت جهاز الراديو فانطلقت منه أغنية. قلت لها من دون أن أعرف قصدها، هذا صوت بول أنكا في أغنية ديانا. هل تستمعين إليها كثيرا من الراديو؟ قالت وقد تملكها العجب، لم أكن أدري أنك سمعت بالراديو من قبل.

لقد حقق الراديو تقدما كبيرا في شتى المجالات، وانتهى عهد الأسطوانات ذات الثماني والسبعين دورة وحتى ذات الخمس والأربعين، وانتشر استخدام أسطوانات سي دي، وعمّت دور الإذاعة الخاصة، ولم تعد سيارة تخلو من جهاز الراديو، وغزت أجهزة الترانزستور المدن والقرى والمزارع النائية ومع هذا التقدم الكبير برز جبار آخر هو التلفزيون فحقق نجاحا كبيرا واستهوى المشاهد بجمعه بين الصوت والصورة وفتح له مجال الاختيار من برامج التلفزيون المحلية والعالمية التي تعمل أربعا وعشرين ساعة من دون انقطاع.

إن جميع إمبراطوريات العالم آلت إلى الزوال بعد ازدهار دام مئات السنين وحلّت محلها إمبراطوريات أخرى، فهل آلت إمبراطورية الراديو لتحل محلها إمبراطورية التلفزيون؟

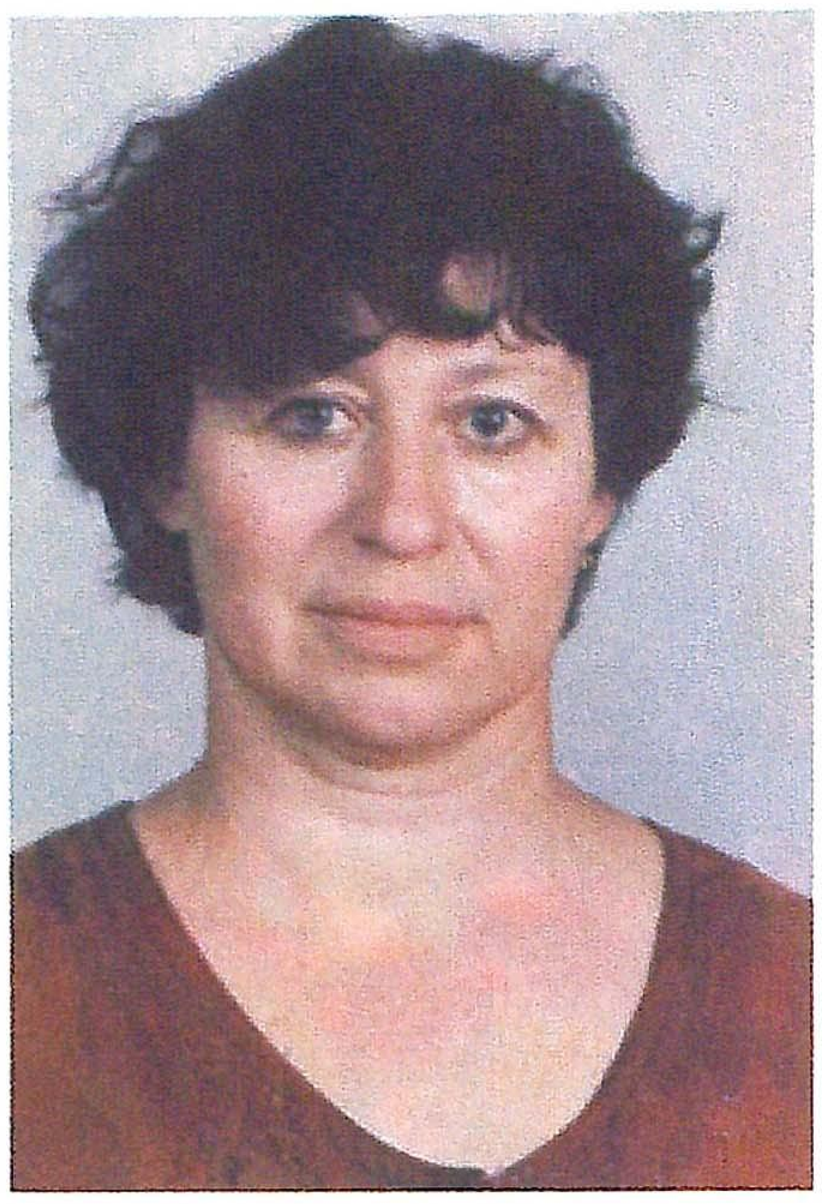
أغلب الظن أن الإذاعات ستبقى، وسيبقى لها عدد من مستمعيها، فلا تغضب عزيزي الراديو، فلكل زمان دولة و«جهاز»، وقديما قيل:

المرء في زمن الإقبال كالشجرة ❖ والناس من حولها ما دامت الثمرة

حتى إذا راح عنها حملها انصرفوا ❖ وخلّفوها تقاسي الحرّ والغبرة ◆

> أغلب الظن أن الإذاعات ستبقى، وسيبقى لها عدد من مستمعيها، فلا تغضب عزيزي الراديو، فلكل زمان دولة و«جهاز».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



كلما هدمنا بيتا عتيقا فقدنا جزءاً من قاموس قديم، فالمدن مثل الناس، والجدران تتحدث لغة الصمت. لتتحسس مشاعر من يقبعون خلفها.. ايرين لابيري باحثة ومصممة معمارية فرنسية. و فنانة تعشق العمارة والتراث والسينما والآثار، تقف ضد القبح، وتفضح تجار البناء الذين يسعون إلى الربح السريع على حساب التاريخ. قضت سنوات طويلة في البحث عن الأصول المعمارية العربية، مفتشة عن كنوز المباني الدمشقية.

بندر عبد الحميد - سوريا

ايرين لابيري:

من أجل الشاحنات ضحوا بمدينة دمشق القديمة !

بدأت ايرين لابيري الرحلة من قاعات البحث بدراسة المخطوطات القديمة التي ترصد دمشق القديمة في مراحل مختلفة، منها مخطط كريمر ١٨٥٤، سبقه مخطط معروف يعود إلى نحو مائتي عام، وضعه الرحالة الطبوغرافي الدنماركي نيبور، وهناك مخطط دقيق جدا وضعه الباحث الفرنسي جان سوفاجيه في الثلاثينيات الماضية، ويختص بدراسة سوق مدحت باشا وبعض الأماكن المحيطة به، لاستكشاف الأطوار التاريخية التي تعاقبت على المدينة منذ المرحلة الرومانية إلى العصور الوسطى وما تلاها، وقدم دراسة مماثلة لاستكشاف مدينة حلب القديمة أيضا.

في العام ١٩٦٨ أجرى المهندسان إيكوشار (الفرنسي) وبانشويا (الياباني) دراسة شاملة لمدينة دمشق، واقترحا مخططا يتعلق بالمدينة القديمة بشكل خاص، يتم بموجبه قص بعض الشوارع والجادات لتسهيل مرور الشاحنات بهدف تغذية شرايين الأحياء القديمة من ورشات ومشاغل حرفية، فكانت النتيجة ولادة جدران إسمنتية بشعة ومرقعة ودخيلة على نسيج المكان.

من خلال تجربتها في هذا المجال، تبلور في ذهنها أفكار محددة حول مشاكل الترميم فدمشق القديمة من وجهة نظرها ليست مشكلة الباحثين، أولا، هي مشكلة إدارية، لأن الباحثين يطرحون الحلول والمقترحات.

البيوت الدمشقية لم تولد دفعة واحدة، كما أنها كانت تتغير دائما، في العهود المختلفة، وكان التغيير يتم بالهدم وإعادة البناء في كثير من الأحيان، وأنا لا أريد أن أتفق في الرأي مع تجار البناء الذين يبحثون عن الربح، حينما يهدمون بيتا قديماًواحداً ليبنوا مكانه عشرة بيوت أو أكثر.ان الإنسان الجديد الذي يعيش في البيوت القديمة يحتاج إلى خدمات عصرية تتعلق بالتدفئة والتبريد والتمديدات الكهربائية والصحية، وعدم التعرض للسماء المكشوفة، ومكافحة الحشرات التي تفضل الاستيطان في الأحياء القديمة.

وهناك مشكلة من نوع آخر: وهي أن سكان حي مدحت باشا وسوقه يعثرون أحيانا على تيجان رؤوس أعمدة رومانية في أرض بيوتهم، حينما يضطرون إلى حفر الأرضية، وقد تكون تحت الآثار الرومانية آثار من عصور سابقة، فهل نستغني عن حياة اليوم لنبحث في تفاصيل الماضي العتيق؟

اذا البيوت الدمشقية القديمة مختلفة، فهذا الاختلاف وتدرجاته كما تقول ايرين لابيري بيوت المدينة، أي مدينة، مثل ناسها، فالناس يكبرون ويتغيرون، وبينهم الجيد والرديء والأليف والغليظ والضاحك والحزين، ومن خلال دراستي للبيوت الدمشقية القديمة وجدت أنها من حيث الحجم تندرج تحت ثلاثة مستويات: بيوت كبيرة، وبيوت متوسطة، وبيوت صغيرة،وكل أبواب الغرف تنفتح على أرض الدار، بعكس البيوت الريفية التي تنفتح أبوابها نحو الخارج عموما.

إن البيوت الدمشقية الكبيرة تضم الليوان وأكثر من أرض دار، واحدة للرجال (السلاملك)، وأخرى للنساء (الحرملك)، ويأخذ البيت حجمه من تعدد الليوانات والفسحات السماوية والغرف، وقد نجد بين البيوت الكبيرة بيتا له مدخلان من شارعين مختلفين أو متوازيين.

ومنذ الخمسينيات بدأت عائلات كثيرة تهجر البيوت القديمة في دمشق، وتعرضت بعض هذه البيوت للتجزئة، حسب حاجة ساكنيها الجدد، وحدثت أخطاء أخرى في التعامل مع هذه البيوت، منها محاولات إخلاء المدينة القديمة من الحرفيين الذين يشكلون جزءا من نسيج المدينة، كما أن الأبنية الجديدة العالية التي انزرعت في سوق ساروجة أفقدت البيوت العربية استقلالها وحرمة خصوصياتها، حين صارت الأبنية الجديدة تطل عليها من الأعلى.

> "البيوت الدمشقية لم تُولد دفعة واحدة، فكانت تتغير دائما، لأن تجار البناء كانوايبحثون عن الربح فقط ، فحينما يهدمون بيتاً قديماً واحداً يبنوا مكانه عشرة بيوت"

وقد لاحظت ايرين لابيري - وهي تتأمل عمارة وزخارف البيت الدمشقي - أن في هذه البيوت تزيينات تنتمي إلى مراحل زمنية مختلفة، والسبب في ذلك أن بعض أجزاء هذه البيوت أضيفت في فترات لاحقة، حسب حاجة ساكنيها، مما يؤدي إلى وجود زخارف متراكبة، مختلفة منها العجمي والاستامبولي.

عملت في دراسة ترميم «بيت نظام» في دمشق، مثلا، وكنا أمام خيارات عدة، حيث وجدنا أن في هذا البيت تزيينات تعود إلى القرون الثلاثة الأخيرة، وهذه حالة خاصة تحتاج إلى حلول فنية نابعة منها، وليس من الأفكار المسبقة.

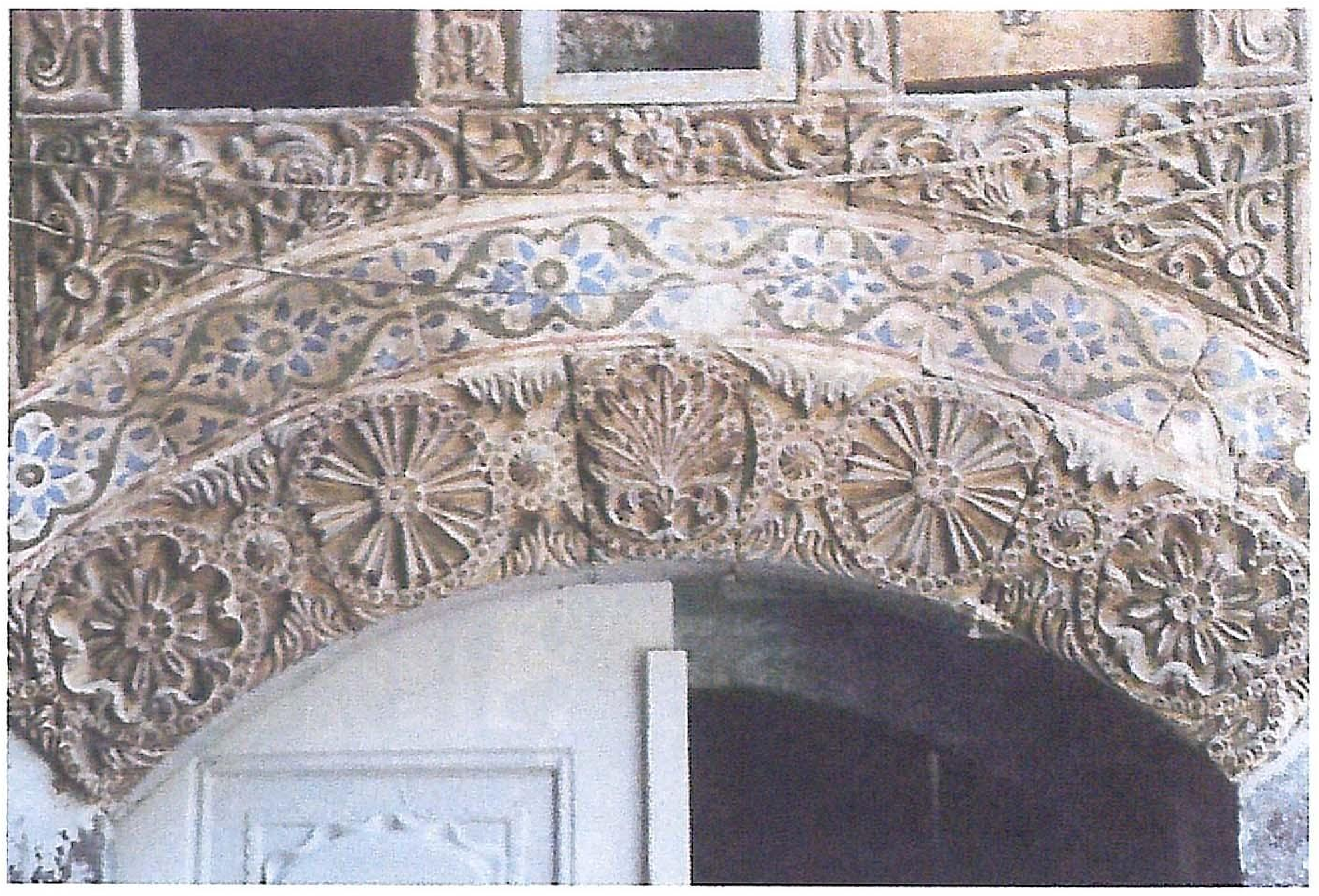
كما قمت بزيارة كل البيوت ذات الطراز القديم خارج السور، إضافة إلى عدد كبير من البيوت داخل السور، وقرأت كل الدراسات السابقة عن دمشق وبعض المدن الشرقية والقديمة مثل حلب والقاهرة واستانبول، ولاحظت أن قصر العظم في دمشق، مثلا، مبني على الطريقة الدمشقية في أطرافه السفلى، وعلى الطريقة الحلبية في أطرافه العليا، والسبب هو أن أسعد باشا العظم بنى هذا القصر كاملا في زمن قصير، وأراد أن يضمنه نوعا من الفخامة التي تجمع بين غنى الألوان، في الأسلوب الدمشقي، والمهارة في النحت الزخرفي للحجر، في الأسلوب الحلبي، كما هو واضح في النوافذ العليا.

ولأنها تعشق التاريخ والتراث لم تقف امام المفاهيم التقليدية للعمارة فهي ترى مثلاً أن العاصمة تعني المدينة الكبيرة، عادة، ولكن هناك استثناءات ومتغيرات هنا وهناك، فمدينة حلب كانت عاصمة في فترات سابقة، وكذلك استانبول وسان بيتربورغ، وبرلين التي كانت ثم عادت عاصمة لألمانيا، أما نيويورك فإنها أكبر من العاصمة الأمريكية واشنطن، وتوصف العاصمة بأنها مركز السلطة، والمكان الذي قد تجد فيه ما لا تجده في المدن الأخرى، في البلدان الأقل نموا. والعاصمة هي محرك البلد، وواجهته ومركز اتصاله بالعالم الخارجي، وهذه الوظائف لها تأثيرها في العمارة، لأن الأبنية الرسمية تخضع لمفهوم تنظيم المدن، وهو مختلف عن بناء المنزل الواحد، والعاصمة هي التي توزع الثقافة المعمارية على المدن الأخرى والأرياف، وصارت تشاركها في هذه المهمة البرامج والمسلسلات التلفزيونية القادمة من الخارج.

وقامت ايرين بزيارة العديد من المدن العربية وخرجت بعدة انطباعات وملاحظات خاصة حول القاهرة وبيروت، ولكن زيارتها إلى الإمارات العربية المتحدة كما تقول: «شدت انتباهي إلى ملاحظات أخرى، ربما تنطبق على كل دول الخليج، بشكل أو بآخر، وهي أن الأبنية هناك تجمع بين تيارات عالمية مختلفة في البناء الحديث، فالشوارع واسعة ونظيفة وأنيقة ، ولكن كثرة السيارات تخفي حركة الناس ، والمدن لاتصبح جميلة بحركة

مدينة دمشق القديمة

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com



مشغولات حجرية فوق الباب

زخارف من أجيال مختلفة

السيارات وإنما بحركة الناس ، وحرارة الطقس ليست سببا كافيا لاختفاء الناس من الشوارع، فالآباء والأجداد كانو يمشون فى المكان نفسه ، تحت الشمس نفسها، فالمشي ليس عيبا، وهو يعطي للمدينة نسيجها الخاص، وهذه ليست مشكلة خليجية خاصة، فالمدن الجديدة في العالم أضرت بالعادة الطيبة للناس وهي المشي في الشوارع.

وقد لاحظت أن الميناء القديم في دبي هو الأكثر حيوية في المدينة من خلال حركة الناس، كما لاحظت أن هناك بيوتا منفردة، بعيدة عن المدينة، لها أسوار جميلة، وهي منسجمة جدا مع تلك البيئة الصحراوية».

وتقدم لابيري تفسيره الخاص لسبب انتشار المدن والأحياء ذات الأبنية والبيوت المتشابهة في العالم بقولها:

«عندما انتهت الحرب العالمية الثانية كان هناك الملايين من الناس في أوروبا، غرباً وشرقاً، يحتاجون إلى مساكن، بشكل عاجل، وهكذا تأسست شركات ومؤسسات ومشروعات ممولة ضخمة، انجزت على وجه السرعة مدناً وأحياء سكنية مرتجلة، نمت بسرعة نمو الفطر، وكان هدفها حل مشكلة السكن وإراحة الناس، ولكن تبين أن هذه المدن والأحياء الفطرية تحمل معها مشكلاتها الخاصة، فهي بعيدة عن مراكز العمل، كما أن السكن فيها سبب تفككا في البنية الاجتماعية، حيث اختفى جيل المسنين في هذه المدن الجديدة، كما أن علاقة هذه المدن بالطبيعة أو الأحياء القديمة ليست مدروسة دائما.

وترى لابيري أن سبب وجود عيوب وأخطاء مع ولادة أي بناء جديد «يعود إلى أوهام خاصة لدى مهندسي العمارة الذين يظنون أنهم يعرفون كل شيء عن حاجات الناس وحركتهم اليومية داخل البيوت أو الأبنية الأخرى، والسؤال هو دائما: ما الذي يريح الناس وما الذي يزعجهم في المساحات المفتوحة أو المقطعة؟ وما معنى الاتساع والضيق في المكان؟

وهنا نلتقي بنوعين من المهندسين: الفنان، ثم الحرفي، والعمارة دائما تحتاج إلى اللمسات الفنية، وإذا قلنا إن العمارة هي نحت الفراغ، فالنحات يجب أن يعرف قوانين الفيزياء، كما يفهم أن للفراغ وظيفة، وأن هناك علاقة متبادلة بين الفراغ الداخلي والفراغ الخارجي، كما أن للفراغات إيقاعاتها الخاصة من خلال علاقتها بالضوء والكثافة والحركة».

إذا كان ذلك تفسيرها لعيوب الأبنية العربية فإنها تقدم تفسيراً آخر لتغيير النمط المعماري في أوروبا وأمريكا واليابان بقولها:

برزت في العالم اتجاهات جديدة في فن العمارة منذ نحو عشرين عاما، من خلال جيل جديد من المفكرين المعماريين، وفي فرنسا، مثلا، اتجهت الحكومات إلى زيادة الاهتمام بالعمارة من خلال الحرص على تصدير الخبرات المعمارية، مع أن فرنسا بلد مفتوح للخبرات الوافدة من الخارج، فمركز بومبيدو في باريس بناه مهندسان، بريطاني وإيطالي، والهرم الزجاجي في متحف اللوفر بناه مهندس أمريكي من أصل ياباني، ومن أهم المعماريين الفرنسيين زامباك المختص بناطحات السحاب، ونوفل الذي بنى معهد العالم العربي في باريس. ويمكن تلخيص الفرق بين أوروبا والولايات المتحدة بنقاط محددة ، فأوروبا لديها تراث معماري عريق، وهذا مايجعل حرية الابتكار والتنويع في العمارة أقل من حرية الأمريكيين، فهم ليسوا محكومين بمراعاة الانسجام بين الماضي والحاضر، ولديهم حرية واسعة في التجديد، إضافة إلى حرية التمويل، ومع ذلك فإن الأمريكيين حذرون في التعامل مع الخبرات المعمارية الأجنبية.

أما اليابانيون فإن لديهم ثقافتهم المعمارية الخاصة، وتراثهم المختلف، وقد ظلت اليابان بعيدة ومغلقة، حتى بدأ الانفتاح الثقافي الياباني في منتصف القرن التاسع عشر من خلال المعرض الكبير الذي أقيم في باريس، وتأثر الفنانون الأوروبيون بالفن الياباني، كما هو واضح في أعمال الفنانين الانطباعيين بشكل خاص، غير أن اليابانيين تأثروا بأوروبا، وقد يعود هذا إلى الامتيازات الخاصة التي حصل عليها الأمريكيون في اليابان عند نهاية الحرب العالمية الثانية.

> ”حرارة الطقس ليست سببا كافيا لاختفاء الناس من الشوارع ، فالآباء والأجداد كانوا يمشون في المكان نفسه تحت الشمس ، فالمشي ليس عيباً ، وهو يعطي للمدينة نسيجها الخاص“

زخرفة من بيت الجزائري بدمشق

وعلى العموم تتميز العمارة اليابانية بخصوصية واضحة في تعاملها مع التناسب والعلاقات ما بين المواد المستخدمة، وهي تعبر عن دقة وحساسية عاليتين وتهتم بتوزيع الإضاءة وعلاقة الأطر بالمنظور العام، وقد شدتني هذه الخصوصية بتجردها من الزخرفة والتفاصيل الفائضة، وكنت أحمل إعجابا خاصا بلوحات الحفر اليابانية.

وعن رؤيتها للمعايير الأساسية التي يمكن من خلالها التعامل الأمثل مع التراث المعماري تقول:

- الشاعر والرئيس السنغالي الراحل ليوبولد سنجور يقول: «كلما مات عجوز في أفريقيا فقدنا قاموسا كاملا»، وأنا أقول: كلما هدمنا بيتا قديما فقدنا جزءا من قاموس قديم، وهذا الأمر لا يتعلق بالعمارة أو الديكور، وإنما بأسلوب الحياة والفن والثقافة عموما.

إن قيمة أي أثر معماري تنبع من ثلاث نقاط هي: أهميته التاريخية والمعمارية وأهميته في نسيج المدينة.

ولكننا قد نُصدم بالتناقض في الرأي بين تيارين: الأول يدعو إلى هدم البيوت القديمة، والثاني يدعو إلى تحويلها إلى متاحف. فليس من المعقول تجميد كل هذه البيوت بتحويلها إلى متاحف، فالبيوت الكبيرة يمكن أن نجد لها وظيفة خاصة، كمراسم الفنانين، أو استراحات عائلية، كبديل للحدائق المفقودة في المدينة القديمة، أو قاعات مطالعة للطلاب الذين لايجدون في بيوتهم مكانا مناسبا للمطالعة.

إن المتاحف لها شروط خاصة، وأذكر على سبيل المثال أن منزل الفنان الفرنسي أو جين ديلاكروا تحول إلى متحف عن حياته، أما أعماله الفنية فيمكن مشاهدتها في متحف اللوفر ◆

http://syria.arabicnet.com/

سوريا مهد الحضارات ، هذا مايعرضه لنا هذا الموقع المتميز باللغة الانجليزية ، حيث يسرد لنا تاريخ حضارة سوريا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بوابة المسكن بمظهرها الاحتفالي

بات ملموسا وواضحا ذلك الاتجاه الآخذ في التنامي والازدياد، والذي ينادي بكسر وتخطي الحدود بين مختلف أنواع الفنون.

فليس من حد قاطع وفاصل بين الشعر وسينوغرافيا المسرح، أو بين التأليف الموسيقي وعلم اللسانيات، وكذا الأمر بين العمارة واللغة. فللمسكن الخليجي جماليته التي تتوالد من رحم اللغه.

د. مشاري عبدالله النعيم - السعودية

عميقة ومزدحمة بالأعراف الاجتماعية والثقافية

علاقة الداخل بالخارج في المسكن الخليجي التقليدي

إن السلوك اللغوي عند الإنسان، كما يراه عالم اللسانيات الأمريكي (نوام شمسكي)، يتشكل من الأسس الفطرية للمقدرة اللغوية التي يتميز بها العقل البشري. كما أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتميز بنسق معقد يسميه علماء الاجتماع بـ «نسق عالم الرموز» الذي يتكون من اللغة المنطوقة والمكتوبة والقيم والمعايير الثقافية والمقدرة على التعامل مع أدوات المعرفة والعلم. لذلك فإن تشكل الأعراف اللغوية وانتشارها هو عمل فطري يمارسه الإنسان للتواصل مع المجموعة البشرية التي ينتمي إليها والمجموعات الأخرى التي يرغب في التعريف بنفسه لها. خلال دراستنا للعمارة التقليدية الخليجية استوقفنا عدد من الوقفات كتعددالأسماءلأحد العناصر المعمارية في البيئات الخليجية المختلفة بينما هناك أسماء شبه عامة دارجة في كل تلك البيئات.

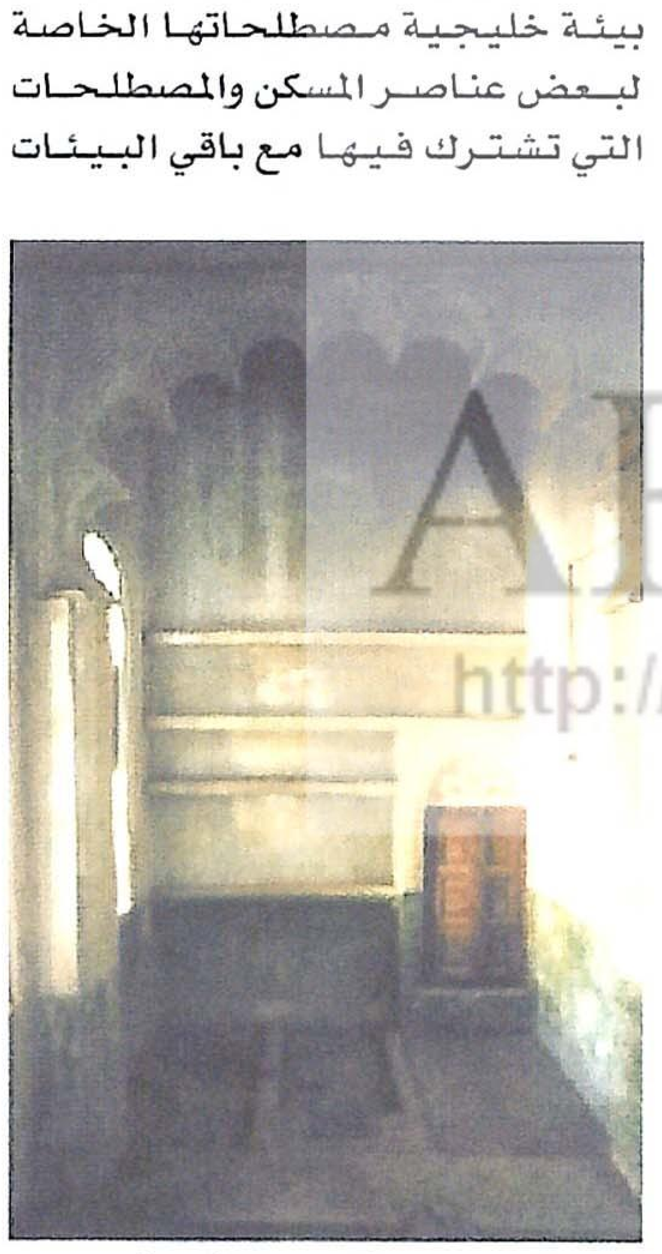
لعل ظاهرة الدلالات المختلفة التي توحي بها أسماء العناصر العمرانية تجعلنا نبحث عن الدوافع وراء هذا الاختلاف، وربما تجعلنا نتطلع إلى فهم العوامل الاجتماعية والاقتصادية وحتى التقنية التي هذبت تلك الأسماء عبر الزمن وأعطتها مدلولاتها وحتى ألفاظها المحلية. ما من شك في أن البيئة تؤثر في اللغة فالبحر يولد صورة البحر في عقول من يعيشون على ضفافه والصحراء تولد صورتها، وينجب الجبل صورة الجبل، والبادية بسهولها مثل المدينة بعمرانها تنجبان صورتهما وثقافتهما. لابد إذن أن يترك التنوع البيئي والاقتصادي الذي تتميز به منطقة الخليج أثر في تسمية العناصر العمرانية، فالبيئات الزراعية لابد أن تكون قد أوجدت لنفسها مصطلحات تختلف عن تلك البحرية والصحراوية. هذا ينطبق على البيئات الأخرى لأن لكل بيئة خصائصها واقتصادياتها التي ستولد فراغات وعناصر ذوات استخدام خاص وبالتالي أسماء خاصة.

عندما ننظر للعمارة كفضاء بصري وثقافي فإننا بذلك نطرح استفهاما حول الآلية التي تكتسب بها الأشياء معنى وقيمة. في منطقة الخليج العربي تشكلت المعاني التي اكتسبتها الأشكال المعمارية من تداخل الثقافات وانتقلت الأسماء والصور البصرية من بيئات قريبة وبعيدة إلى المنطقة وشكلت مزيجا لغويا وبصريا خاصا مما أضفى على المنطقة خصوصية تجلت في التمازج الثقافي الذي أظهرته البيئات المحلية الخليجية التي تفاعلت مع ما جاورها من ثقافات ووطنت المستورد وصنعت منه لغة بصرية ولفظية محلية. ذلك أن عملية التواصل (التثاقف) هي ظاهرة فطرية يتميز بها الإنسان عن غيره من المخلوقات، فنحن لا نتصور ثقافة من دون مؤثرات خارجية. والثقافة في تواصلها غالبا ما تأخذ أحد شكلين إما اللغة المنطوقة وإما اللغة غير المنطوقة والتي يمثل الشكل المعماري وعناصره البصرية أحد أشكالها.

إن الاسم كمفهوم، مرتبط بالألفاظ التي لها وظيفة إشارية، فعلى سبيل المثال، اعتبارنا لفظا ما اسما هو أن اللفظ يستعمل ضمن إطار معين لغرض الإشارة إلى شيء معين بالمعنى الواسع لـ «شيء». لذلك فإن اللفظة المحلية التي تدل على العنصر العمراني هي إشارة صوتية استخدمها السكان المحليون للتعبير عن صورة بصرية فيزيائية أو فراغية. واتفاق مجموعة بشرية على اللفظة ودلالاتها البصرية والفراغية لابد أن يمر بفترة زمنية لكي يحدث فيها تعريف للكلمة أو تهجين لها من ثقافات أخرى. يمكننا كذلك أن نفترض أن التسمية في البيئة العمرانية تدل بصورة مباشرة على القيمة الاجتماعية للعناصر المعمارية ذاتها ومرتبطة بوظيفة هذه العناصر واستخداماتها المختلفة والمعاني التي توحي بها. هذا ما يؤكده (بول أوليفر) Paul Oliver الذي قال «إن دراسة العمارة المحلية، لابد أن تأخذ في اعتبارها القيم المرتبطة بالمصطلحات المستخدمة في وصف المبنى واستخدامه. فإذا كانت القيمة الرمزية لمنشأة مبنية يمكن تمييزها على أنها شيء خاص بالمجتمع الذي بناها، فإنه يبدو أن هناك متسعا لوجود دليل لغوي يوضح أن هذه المنشآة يمكن أن تفهم داخل الإطار اللغوي والذي هو نفسه نظام ذا اهتمامات مختلفة». كما أن (ربابورت) Rapoport أشار إلى أن «العالم يصبح ذا معنى عن طريق التسمية». أما (هبراكن) Habraken فقد أكد أن «الأسماء ببساطة يمكنها أن تتضمن الأشكال في المحيط الذي توجد فيه».

العمارة، كما اللغة، تمكن المجموعات البشرية على المستوى الجماعي، من تسجيل ذاكرتها الجماعية والمحافظة عليها وتخليدها، حتى بعد اندثار وجودها العضوي والبيولوجي كمجموعات. وحتى نستطيع تلمس البنى الثقافية والبصرية التي تجعل من العمارة فضاء يحفظ تاريخ الجماعات البشرية نحتاج أن نستوضح الكيفية التي صنعت بها تلك الجماعة عمارتها والكيفية التي أكسبت بها الأشياء معنى وقيمة. يثير كلود ليفي شتراوس في كتابه «الأنثروبولوجيا البنائية» ما للمتقابلات من أهمية في الكشف عن البيئة الثقافية لمجتمع من المجتمعات. من هذه المتقابلات الداخل - الخارج، إذ إن علاقة الداخل بالخارج علاقة مشدودة بُنيت حولها الكثير من الأعراف والتقاليد والقوانين، والكثير من المصطلحات اللغوية والتشكيلات العمرانية، ولأننا بحاجة فعلية إلى فهم البنية الثقافية لعمارتنا الخليجية التقليدية، لذلك فقد حاولنا هنا أن نستبطن ظاهرة «الداخل - الخارج» في المسكن التقليدي الخليجي والتشكيلات اللغوية والعمرانية التي بنيت حول هذه الظاهرة التاريخية.

تتشابه عناصر المسكن التقليدي وعلاقاته الفراغية في كثير من البيئات الخليجية المحلية إلى الدرجة التي يصل فيها الاعتقاد أن هناك نموذجا موحدا للمسكن الخليجي التقليدي Prototype، هذا الاعتقاد صحيح في أحد جوانبه، فاستخدام الفراغات والمعاني المرتبطة بها يتفق فيها كثير من البيوت الخليجية إلا أن هناك الخصوصية المحلية التي تثري الوحدة والتنوع Unity and Diversity في كل نمط للمسكن. فمن ناحية يتوزع المسكن إلى علاقات فراغية شبه متماثلة، ومن ناحية أخرى نجد أن لكل بيئة خليجية مصطلحاتها الخاصة لبعض عناصر المسكن والمصطلحات التي تشترك فيها مع باقي البيئات



الوجاق صوره جماليه احتفاليه في صدر المجلس التقليدي

> البيئة تؤثر في اللغة فالبحر يولد صورة البحر في عقول من يعيشون على ضفافه، والبادية برمالها مثل المدينة بعمرانها تنجبان صورتهما وثقافتهما

الأخرى. التقسيم الوظيفي للمسكن الخليجي يعبر عن دلالات اجتماعية ورمزية حاول الإنسان في البيئات الخليجية المختلفة أن يعكسها في مسكنه. وسواء كان التوزيع الفراغي والتكوين الفيزيائي أفقيا أو رأسيا فإن إنسان المنطقة استجاب لقيمة الكرم والترحيب بالضيف وخصص لها أجمل فراغات المسكن، وقيمة الخصوصية والرغبة في فصل الرجال عن النساء جعلته يبعد فراغات الأسرة عن فراغات الضيوف ويصنع لها بيئتها الخاصة، كما أنه استجاب للدافع الاقتصادي والحاجة للاكتفاء الذاتي من الغذاء للأسرة لذلك تطور القسم الخاص بالحيوانات ليوفر الغذاء اليومي للأسرة، إلا أنه حاول أن يصنع حلولا متعددة لفصل هذا القسم عن الفراغات الحيوية في المسكن.

من الناحية اللغوية لابد أن كثيرا من المصطلحات قد تطورت للتعبير عن العناصر البصرية والفراغية التي احتوتها أقسام المسكن الخليجي، ولابد كذلك أن تكون هناك بعض الألفاظ الخاصة التي وصفت العنصر نفسه في كل بيئة بصورة تختلف عن البيئات الأخرى. هذا ما يجعل للأعراف اللغوية أهميتها المكانية وحتى الزمانية، أي خصوصية المكان والزمان الذي ولدت فيه اللفظة. وكمثال لنشأة المصطلحات المحلية يمكن أن نرى كيف طور سكان الخليج مسميات جديدة لمساكنهم. ففي مسقط نجد مصطلح «بيت السميت» أي المبني بالإسمنت للدلالة على تلك المساكن التي بدأت تظهر عوضا عن المساكن التقليدية، بينما في الأحساء أطلق الأهالي على هذا النوع من المساكن «بيت نص مسلح». هنا نجد ما للمكان وخصوصيته من تأثير في توليد المصطلح فعلى الرغم من تشابه الظروف وعلى الرغم من أن المصطلحين نشأ في الفترة التاريخية نفسها فإن كل ليلة طورت اللفظة الخاصة بها.

نعود مرة أخرى للمسكن التقليدي وعلاقة الداخل - الخارج التي نعتقد أنها كانت علاقة عميقة ومزدحمة بالأعراف الاجتماعية - الثقافية. تتمثل هذه العلاقة في أعم صورها من كون المجتمع الخليجي التقليدي مجتمعا جمعيا الأمر الذي جعل المرأة ترتبط بالمسكن بينما الرجل تربطه بالقبيلة والأسرة الممتدة ارتباطات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرواق او الليوان كما يسمى في بعض مناطق الخليج

وثيقة جعلته دائم التعلق بالخارج. هذا التباين في دور الرجل والمرأة في البيئة العمرانية طور تركيبة من العلاقات تقنن ظاهرة الداخل - الخارج في المسكن التقليدي الخليجي. فلو نظرنا إلى مدخل المسكن الذي يمثل الحد الفاصل بين الداخل والخارج سنجده يعكس كثيرا من المعاني الظاهرة والضمنية كما أنه يؤثر تأثيرا كبيرا في التوزيع الفراغي للمسكن ويعكس المكانة الاجتماعية للأسرة من الناحية البصرية. فمدخل المسكن الظفاري، على سبيل المثال، يتكون من فراغات عدة ذات مسميات مختلفة فهناك «الدرب» وهو عبارة عن ساحة تقع أمام المبنى غالبا ما تكون مسورة ويوجد بها بئر ماء في أحد الأركان وأحيانا يوجد في الركن الآخر حظيرة للحيوانات تقفل بواسطة باب يسمى «الشجب»، ويتقدم «الدرب» «السدة» وهو الباب الرئيس ويتكون من شقين أحدهما ثابت والآخر متحرك ويوجد في وسطه باب صغير يسمى «الفرخ» يسمح بدخول شخص واحد فقط. ووجود الباب الصغير معروف في كل مناطق الخليج إلا أنه يدعى «خوخة»، وهو معروف بهذا الاسم في كثير من المدن العربية. فالخوخة تعني المخترق بين شيئين وسواء بين دارين أو بين طريقين، كما تطلق على كوة تدخل الضوء إلى البيت وتدل في العمارة المملوكية على باب صغير في الباب الكبير للمبنى للاستعمال اليومي من دون حاجة إلى فتح الباب الكبير، كما أنها تدل على الفتحة في الجدار أو السور لتسهيل دخول وخروج الناس، وهي لا تتسع إلا لمرور شخص واحد. والتنوع في المسمى، كما ذكرنا، محلي مع بقاء مصطلح «خوخة» كدلالة عامة على الباب الصغير الموجود في الباب الرئيس للمسكن. فمثلا في تاروت يوجد بالمسكن بوابتان، الكبيرة تدعى «دروازة» بها، أحيانا، باب صغير يسمى «دهليز» مع أن الناس هناك يتداولون مصطلح باب الخوخة بالمعنى المعروف نفسه في باقي البيئات الخليجية.

وبعد «الدرب» في المسكن الظفاري تأتي «السدة الداخلية»، وهو الباب الرئيس للمسكن ومنه إلى «الضيقة» وهي المساحة الكائنة أمام «السدة الداخلية» من الداخل ومن خلالها ينتقل الشخص للدور الأول (المحايل) عبر «الرقاقيد»، وهو «الدرج» الرئيس

واجهة أحد البيوت

> تعدد أسماء «المجلس» في العمارة الخليجية التقليدية، جاء نتيجة لأهمية هذا الفراغ الذي يمثل أحد أهم الفراغات العمرانية التي ارتبطت بقيم المجتمع وعاداته

للمسكن. ومنه إلى «الرويجعية»، وهي عبارة عن ساحة أما الدرج في الدور الأول. أما في الإمارات فيعرف المدخل المنكسر بـ «الردة» (بتشديد الدال) لأنه الحاجز الذي يرد نظر المارة من خارج البيت. وفي الأحساء يسمى المدخل «دهريز» ويتكون من فراغين، الأول متصل بالباب الرئيس المطل على السكة ويوجد به «الدرج» الذي ينتقل به الضيف إلى المجلس في الدور الأول عبر «رواق المجلس»، هذا إذا كان المجلس في الدور الأول، أما إذا كان المجلس في الدور الأرضي فإن فراغ المدخل يوجد به الباب المؤدي إلى المجلس عبر مدخل صغير يسمى «مدخل المجلس»، والفراغ الثاني في المدخل متصل بفناء المسكن بالعائلة. ويوجد باب آخر يفصل فراغي المدخل عن بعضهما لزيادة الخصوصية. وتوجد في بعض «الدهاريز» «دكك» مفردها «دكة» تدعى في الأحساء «دشتة» (بتعطيش الشين) وفي كثير من مناطق الخليج «دجة» تستخدم للجلوس. والدكة تعتبر أحد عناصر العمارة العربية - الإسلامية فهي عبارة عن مقعد مبنى ثابت كالمصطبة يقام أحيانا في البيوت والأماكن العامة والأبنية العظيمة.

ربما تكون لفظة «دهريز» مشتقة من «الدهليز» وهي فارسية معربة ويقصد بها ما بين الباب والدار، وفي العمارة المملوكية الدهليز هو ممر داخلي أو مدخل يؤدي إلى قاعة أو وحدة سكنية. ودهاليز البيوت كانت أكثر الأحيان ملتوية ومظلمة كي لا ينكشف صحن البيت ومن فيه على المارة عند فتح الباب الخارجي. علي أننا لاحظنا أن كلمة «دهليز» أو «دهاليز» استخدمت في العمارة الخليجية لتدل على عناصر وفراغات مختلفة، ففي تاروت حلت كلمة «دهليز» مكان باب «الخوخة»، وفي ظفار «الدهاليز» أطلقت على فراغات الدور الأرضي بينما في الجزيرة الحمراء برأس الخيمة يسمى «دهريز» ولكنه يطلق على الغرفة الجنوبية التي تطل على جهة الشمال والغرب ويستخدم كغرفة صيفية. أما في نجد فإن «الدهليز» هو الممر المفتوح على الفناء من جهة واحدة ويرتكز على أعمدة، وهو يشبه الرواق في الأحساء و«الليوان» في كثير من البيئات الخليجية.

الملاحظة الرئيسة التي يمكن التنويه عنها هنا هي تطور مدخل المسكن الخليجي ليحقق مفهوم الانفتاح على الخارج، الذي يحتاج إليه الرجل، والخصوصية للعائلة. فالمداخل المنكسرة التي تتكون من فراغين أحدهما متصل بالخارج وله باب، المدخل الرئيس للمسكن، مفتوح طوال النهار على السكة والفراغ الثاني مرتبط بالداخل، بفناء المسكن، وله باب يفصله عن الفراغ الأول، مغلق طوال الوقت لحماية الأسرة من عيون المتطفلين. هذا التكوين المعماري ما كان ليتطور لولا التهذيب المستمر الذي مر به المسكن الخليجي لتلبية الحاجة الثقافية والاجتماعية، لقد تحول فراغ المدخل المرتبط بالخارج إلى ما يشبه قاعة استقبال للضيوف حيث يمكن للضيف أن يقعد فيه من دون أن يؤثر هذا في خصوصية الأسرة داخل المسكن. قليلة هي الفراغات المعمارية التي تستطيع أن تحقق وظيفتين متناقضتين في آن واحد ولكن الاستجابة لتلبية المتطلبات الاجتماعية والثقافية هي التي جعلت من مدخل المسكن الخليجي فراغا معماريا يقنن علاقة الداخل بالخارج ويجعل المسكن ككل فراغا ينتمي إلى المجتمع الخارجي ويحمي الحياة الخاصة في آن واحد.

أما المجلس فقد تطور في منطقة الخليج لكي يقول للضيف «البيت بيتكم» واقترن هذا الرمز بتقديم القهوة العربية مرورا بخطوات إعدادها حتى تقديمها في المجالس التقليدية. يحتل موقع إعداد القهوة صدر المجلس، سواء كان الموقع يشكل غرفة صغيرة مفتوحة على المجلس أو كان في أحد أركان المجلس يكون الموقع أول ما تقع عليه عين الزائر. ومكان إعداد القهوة يدعى «وجاق» أو «وجار» ويتكون من جزأين مستطيلين أحدهما هو بيت النار ويستخدم لإعداد القهوة والآخر هو مكان صاحب المسكن أو من يقوم بإعداد القهوة.

لقد تعددت أسماء المجلس في العمارة الخليجية التقليدية نتيجة لأهمية هذا الفراغ الذي يمثل أحد أهم الفراغات العمرانية التي ارتبطت بقيم المجتمع وعاداته. المجلس في الكويت يدعى «ديوان» أو «ديوانية» ويقع بالقرب من مدخل المسكن. وفي البيئات البحرية هناك «البنقلة» وهو، في دارين، مجلس صيفي يقع في الدور الأول من المسكن وجميع جدرانه بها نوافذ و«بوادجير»، أما في البيت ذو الدور الواحد فيرفع مستوى المجلس عن مستوى الأرض بعتبتين وتفرش بـ «الصبان» (وهو عبارة عن أصداف صغيرة جدا تستخدم لفرش الغرف والأحواش). وفي دارين كذلك هناك «الحفيز» وهو مجلس بالقرب من البحر تستخدم فيه الكراسي الخشبية للجلوس. كما أن هناك «المختصر» في المحرق بالبحرين، وهو مجلس صغير متصل بالمجلس يستعمل للمعاملات التجارية. و«السبلة» Soubla (بضم السين) هو المجلس الرئيس في «بيت السعف» بمنطقة مسقط بعمان وهو غالبا ما يكون منفصلا عن المسكن وبالقرب من المدخل الرئيس. بينما «السبلة» في الجزيرة الحمراء برأس الخيمة يختلف عن المجلس الرئيس في المسكن كونه يبنى في «الردة» (مدخل المسكن) من سعف النخيل وهو يستخدم كمجلس للمسكن في الصيف، كما أنه في حال عدم وجود مجلس في المسكن يصبح المجلس الرئيس. ووجود المجلس منفصلا عن المسكن هو إحدى سمات المسكن التقليدي في قطر. ولفظة «سبلة» قد تكون مولدة الجذر سبل، وسبلت الشيء إذا أبحته أي إذا جعلت إليه طريقا مطروقة. والذي نراه أن هذا المصطلح قد استخدم ليعبر عن الكرم الذي يتميز به البيت العربي بشكل عام والخليجي بشكل خاص. فـ «السبلة» من السبيل أي الطريق والمجلس كان ومازال لإكرام الضيف وابن السبيل، خصوصا أن «السبلة» في رأس الخيمة ومسقط منفصلة عن البيت ولها باب خاص مما يجعلها فراغا عاما أكثر منه خاصا.

ولا تقتصر علاقة الداخل - الخارج في المسكن الخليجي التقليدي على فراغات الرجال فقط، بل إن التكوين البصري للمسكن من الخارج أضفى على هذه الظاهرة خصوصية معمارية. فمن البوابة الرئيسة للمسكن بزخارفها واحتفاليتها وما تشير إليه من فراغات تربط المسكن بالمجتمع الخارجي، إلى فتحات رواق المجلس في المسكن التقليدي الأحسائي التي تعلو البوابة وتدعو المارة للدخول خصوصا أن الباب مفتوح و«الدرج» الذي يؤدي إلى رواق المجلس، الذي يستخدم كمجلس في الصيف، ملاصق للباب الخارجي، إلى «التباشير» وهي النهايات الطرفية لأسوار الأسطح في مساكن ظفار والتي سميت بهذا الاسم لأنها مرتبطة بمدلول اجتماعي احتفالي إذ إن الأهالي يضعون اللبان عليها ومن ثم يشعلون فتملأ المكان رائحته الطيبة خصوصا عند قدوم المسافرين من الخارج فرحا بعودتهم سالمين، إلى «الطرمة» وهي عبارة عن بروز في واجهة المسكن غالبا ما يكون فوق المدخل الرئيسي يستخدم من قبل النساء لرؤية الطريق، ولعل لفظة «طرمة» اشتقت من «الطرم» أي «الخرس» وهو عدم القدرة على الكلام. فوظيفة «الطرمة» لا تسمح للمرأة بالكلام بل بالرؤية فقط.

جميع هذه العناصر البصرية وكثير غيرها تشير إلى البعد الثقافي الذي يميز العمارة التقليدية الخليجية فتعدد الأسماء للفراغ الواحد الذي جعل من العمارة فضاء لغويا يمارس فيه المجتمع نحت المصطلحات وابتكار المسميات وصناعة الأشكال يعبر عن أصالة تلك العمارة وتمرس أبنائها في الابتكار لصناعة عناصرها وتقنياتها. ربما نحن في حاجة ملحة إلى الاستفادة من الآلية التي استطاع بها أسلافنا صناعة اللغة المعمارية الخاصة بهم سواء اللغة المنطوقة أو تلك اللغة البصرية التي عبرت عنها عمارتهم. فنحن نعيش فترة خواء ثقافي أصبحنا فيها عاجزين ومقلدين لا نستطيع حتى استنطاق ثقافتنا وتاريخنا ◆

http://www.eleganhouse.com

موقع يتحدث عن التصاميم الداخلية للبيوت والفنادق. ويقدم نماذج من منازل المشاهير

هو عاشق للفنون... والتحف من الطراز الأول.

بدأ هواية إقتناء التحف الفنية منذ أن كان في الرابعة عشرة، وظل على ولائه لها حتى مكّنته الظروف من إقامة متحف خاص له يضم من الأعمال الكبرى والآثار النادرة الكثير. زيارة «طارق رجب» متعة في حد ذاتها، تعيدك حجراته إلى أزمنة مضت، لتشم في أرجائها عبق التاريخ، وتلمس بأصابعك مصائر الحضارات.

انوار الرضوان - الكويت

طارق رجب:
مقتنياتي كأبنائي.. ولن أفرط في أي منها

عندما تسمع أو تقرأ عن متحف طارق، قد تعتقد أنه مجرد متحف خاص لشخص اقتنى عددا من الأثريات النادرة، خاصة أن المتحف ملحق بمنزله الخاص. ولكنك سوف تنبهر من لحظة دخولك إلى هذا الكهف الثمين. فترى من كل جانب من ردهة المدخل أثريات وتحفا غريبة ونادرة وجميلة في آن واحد. تجد هناك سلما يقودك إلى الأسفل وهنا أيضا تندهش بأن المتحف قد بدأ الآن. وهو مقسم بطريقة مرتبة، فهناك قسم خاص بالقرآن والمخطوطات الإسلامية تشمل جميع المراحل والدول الإسلامية. وهناك قسم آخر مختص بالملابس التقليدية من العالمين العربي والإسلامي. وقسم آخر عن المعادن الإسلامية من العصر الأموي بعضها يعود إلى القرنين السابع والثامن الميلادي. كما نستطيع أن نرى أعمال السيراميك والأواني، وأعمالا لفنانين مستشرقين من القرن التاسع عشر، ونرى آلات موسيقية ومجوهرات من الفضة والذهب من العالمين العربي والإسلامي.

في البداية سألناه:

• كيف نشأت فكرة إقامة متحف خاص يحمل اسمك؟

الفكرة جاءت من حبي للاقتناء، فقد نشأت في بيئة ذات طبيعة خاصة تهتم بالمقتنيات والتحف النادرة، كما أن دراستي للآثار وكل ما يتعلق بالتراث في بريطانيا زاد حبي وتعلقي باقتناء كل ما يتعلق بالتراث الإسلامي. الحضارة الإسلامية عريقة جدا وتحتوي الكثير من الآثار والتحف الرائعة التي تستحق منا كل الاهتمام والتقدير... في الحقيقة عندما ذهبت للدراسة في بريطانيا كنت أنوي دراسة الفنون الأوروبية غير أن أساتذتي هناك استغربوا رغبتي، وأذكر أنهم قالوا لي إن الحضارة الإسلامية تحتوي الكثير من الفنون والتحف والآثار وهي أحق بأن تُدَرس وتُوَثق. أما بالنسبة إلى اسم المتحف، فقد أصرت زوجتي أن يحمل المتحف اسمي، وقد أفتتح المتحف عام ١٩٨٠ .

• من أين تحصل على كل هذه المقتنيات؟

- غالبا ما يكون من المزادات العالمية. فأنا أحرص على الحضور ومعرفة كل ما يعرض. في أيام الصبا حينما كنت أدرس في بريطانيا كنت أوفر المال من دراستي لأشتري كل ما تقع عيناي عليه، لكن الوضع تغير الآن. وأؤكد أن أفضل مكان لشراء المقتنيات هو المزادات العالمية المعروفة، نظرا للوثوق من مصدرها ومعرفتهم إن كانت مسروقة أو حتى مزورة. وتحتوي بريطانيا على دور عرض ومزادات معينة ومضمونة لبيع هذه التحف، كذلك هناك صالات مزاد في نيويورك وباريس، ولكن يبقى التركيز الأكبر على لندن، فالاتجاه إلى إنشاء متاحف إسلامية أصبح هاجسا الآن لدى الكثيرين وهناك نوع من التهافت اللاعقلاني على الشراء!

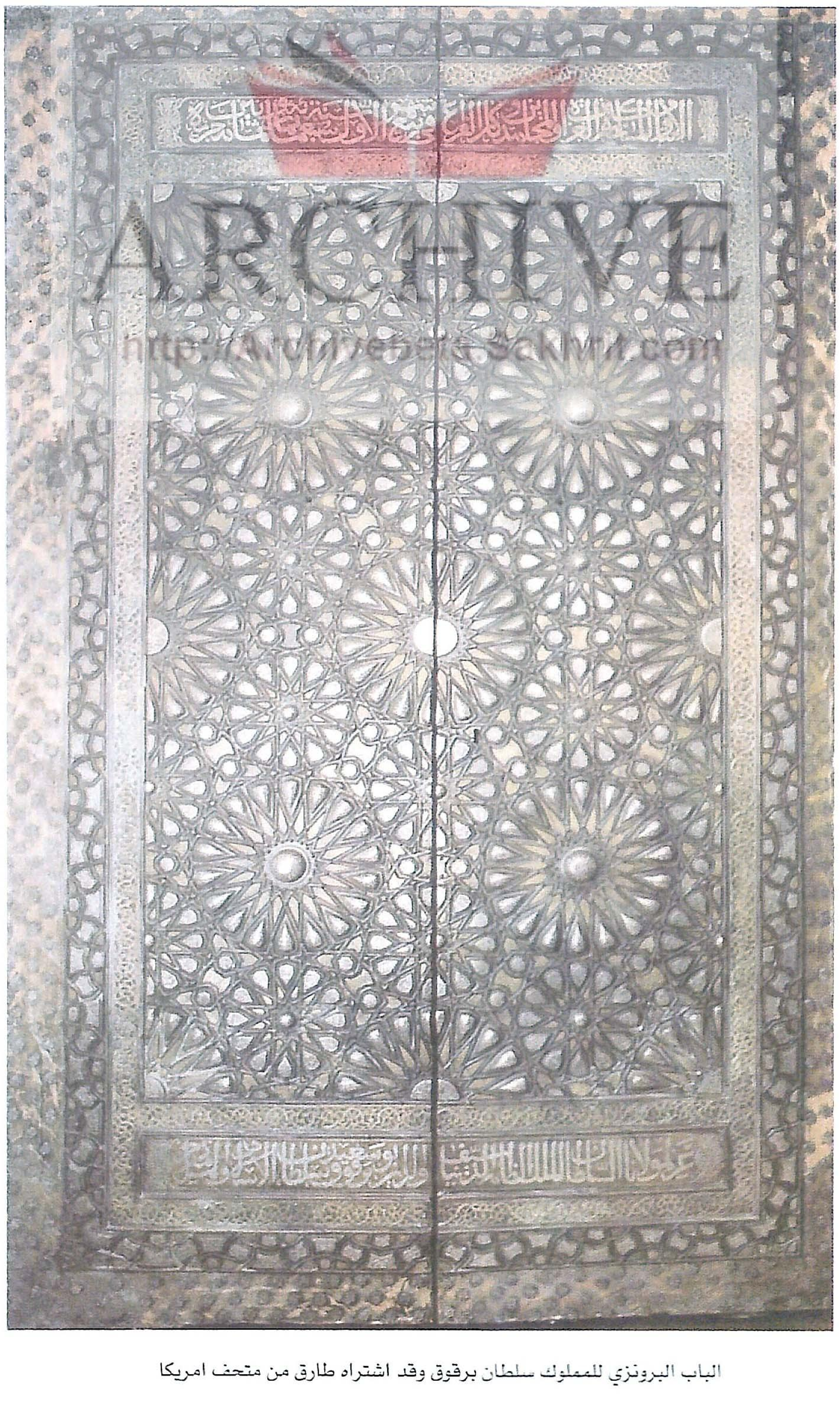
ففي أحد المزادات كان هناك شخص ظل يزايد على قطعة أثرية بدأت من ٦ آلاف جنيه إسترليني حتى وصل ثمن القطعة إلى المليون، فقط ليحظى بها دون حصول المنافس الآخر عليها على الرغم من أنها لا تستحق هذه القيمة.

• ما أهم ما يلفت انتباهك إلى القطعة الأثرية المعروضة؟

- أنا أرى أن أهم شيء هو الناحية التاريخية والعمر الزمني، أضف إلى ذلك الناحية الشكلية والجمالية، أولا أنا أبحث عن الأشياء المبكرة جدا لأنها نادرة الوجود كآثار الأندلس فهي قديمة جدا على الرغم من امتداد الفترة الإسلامية في الأندلس إلى ثمانمائة سنة إلا أن الآثار الأندلسية لا تزال قليلة ونادرة، كذلك المقتنيات التركية الأصل، فالخطاطون الأتراك كانوا أجود من العرب في تلك الفترة وذلك من الناحية الفنية والشكلية ، كذلك الاهتمام لديهم كان أكبر وأكثر تنوعا... لدي أيضا بعض المقتنيات من التبت، فالتأثير الإسلامي كان واضحا عليها، لذا حرصت على الاقتناء من تلك الحضارة، فهناك دائما ثغرات بسيطة تحتاج إلى أن تسد بشكل معين من الآثار لكن قد تحتكم إلى أمور أخرى كما هو حاصل هذه الأيام من تهافت - مادي - على شراء القطع دون وعي واضح، ذلك لأن اهتمام بعض الدول بهذه الأمور أصبح جديدا، لكن يبقى الحرص على أن ما يلفت انتباه الزوار، فقد نعرض مخطوطة معينة ذات بعد تاريخي عظيم بالمقابل نراها لا تلفت الانتباه، أولا لقلة الوعي بهذه الأمر، وثانيا لأن الرسم يلفت الانتباه أكثر من المخطوطات دائما .

• ما أعلى سعر دُفع نظير الحصول على قطعة أثرية؟

. هذا سؤال دائم الطرح، لكن من الصعب الإجابة عنه، فقد نحصل على تحفة نادرة جدا لكنها بثمن بخس وقليل مقارنة بعمرها التاريخي، لكن تبقى المقتنيات ككل لا تقدر بثمن، وحبي لكل قطعة منها هو السعر الأعلى دائما. فمن أولى القطع التي اقتنيتها أذكر أنها كانت مخطوطات إسلامية عربية، حصلت عليها عندما كان عمري أربع عشرة سنة، وذلك في سنة ١٩٥٠، كان ذلك عندما أهداني أستاذي الشيخ علي الجسار ما يقارب المائة روبية عندما علم بعشقي للآثار والتحف، وأذكر أنني اشتريت بهذا المال عددا من المخطوطات من العراق واعتبرها من أولى القطع الأثرية التي بحثت عنها شخصيا وكانت ما يقارب الثلاثين مخطوطة. أنا شخصيا أحب المخطوطات وبشكل خاص أحب مخطوطة «أبو يوسف



ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

الباب البرونزي للمملوك سلطان برقوق وقد اشتراه طارق من متحف امريكا

الكندي، (توفي في سنة ٢٦٠هـ) وهو عالم مشهور في فنون الحكمة والفلسفة والعلوم. وهذا الكتاب ثمين «كتاب الشعاعات في المرايا المحرقة»، ويعتبر من أحد الكتب المفقودة من خزائن التراث العربي الإسلامي، ولا يعتقد أن تكون هناك نسخة ثانية غير هذه النسخة. المخطوطات خاصة تلك التي تعود إلى القرن الأول الهجري تحتوي خطا جميلا وقيمة فنية لا تقدر بثمن لأنها قديمة جدا ولا يقدر ثمنها إلا من يهتم بكل ما هو تاريخي وتراثي. أما بالنسبة لآخر قطعة اقتنيتها فقد كانت هي عدد من القطع المختلفة الأشكال والتي تعود للعصر الأموي، وكذلك من الأندلس وقد أضفتها إلى المتحف مؤخرا .

• هل تستعين بمقتنيات غيرك من الناس بهدف التغيير وإنعاش المتحف من فترة لأخرى؟

- لا، أبدا... لم يحدث ذلك، سوف نخصص في المستقبل صالة منفردة لمن يرغب في عرض مقتنياته لكنها لن تكون تابعة لمتحف طارق، وفي الحقيقة أقوم بإنعاش وتغيير المتحف من فترة لأخرى لأن لديّ من المقتنيات عددا يسمح لي بذلك، هناك مجموعات كبيرة في المخازن، لذا فأنا أحرص على التجديد من وقت لآخر على إرضاء الناس.

• هل قمت ببيع إحدى أو بعض القطع الأثرية الخاصة بك للمهتمين؟

- لا، فأنا أشتري ولا أبيع، و يصعب عليّ التفريط بأي قطعة كانت، ولكل قطعة معزتها الخاصة، فأنا أعامل القطع على أنها أبنائي ولن أفرط أو أتخلى عن أي منها حتى لو تضاعف عددها.

• كيف تُصان هذه المقتنيات؟

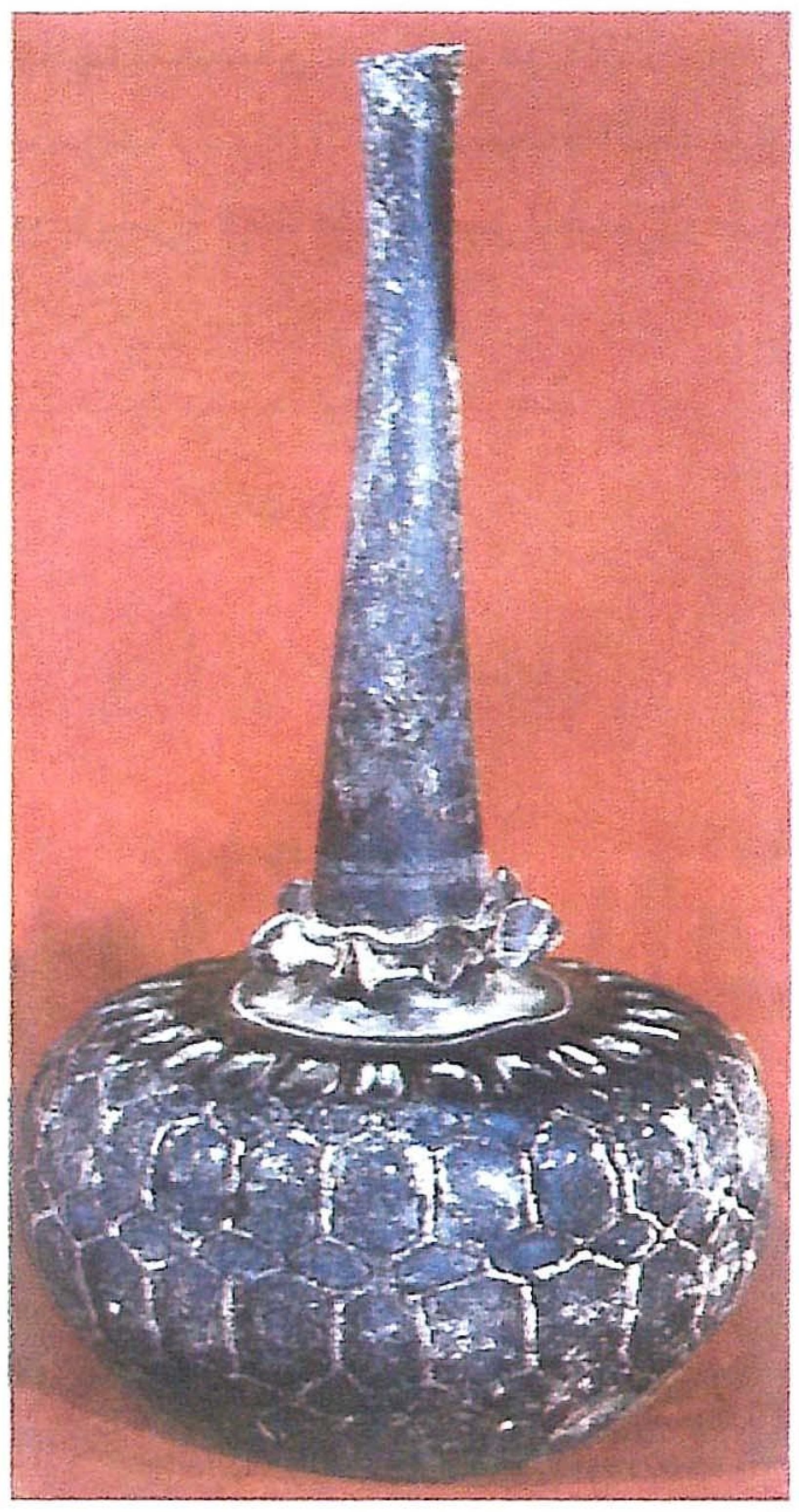
- في الحقيقة هذه مشكلة أساسية من وجهة نظري، فقد حاولت مرارا وتكرارا أن أحصل على مساعدة اليونسكو في ما يتعلق بصيانة وترميم مقتنيات ومتحف طارق حيث إن لهذه التحف النادرة طريقة معينة في الصيانة إلا أن طلبي لم يُرد عليه لأن اليونسكو تعتبر متحف طارق متحفا خاصا وملكا شخصيا، وهي تساعد الجهات الحكومية فقط، حتى الجهات الحكومية داخل الكويت لا تدعمني بهذا الشأن. ولا توجد أي جهة مدت يد العون لي، كل ما ترونه من ترتيب وتنظيم بالمتحف هو نتيجة لمجهودي ومجهود زوجتي... حتى الجهات التي يفترض أنها تشجع الثقافة لم تساعدني بأي شكل من الأشكال، فيكفي أن تقال بحقي كلمة طيبة ولكن لم أحصل على أي نوع من الدعم.

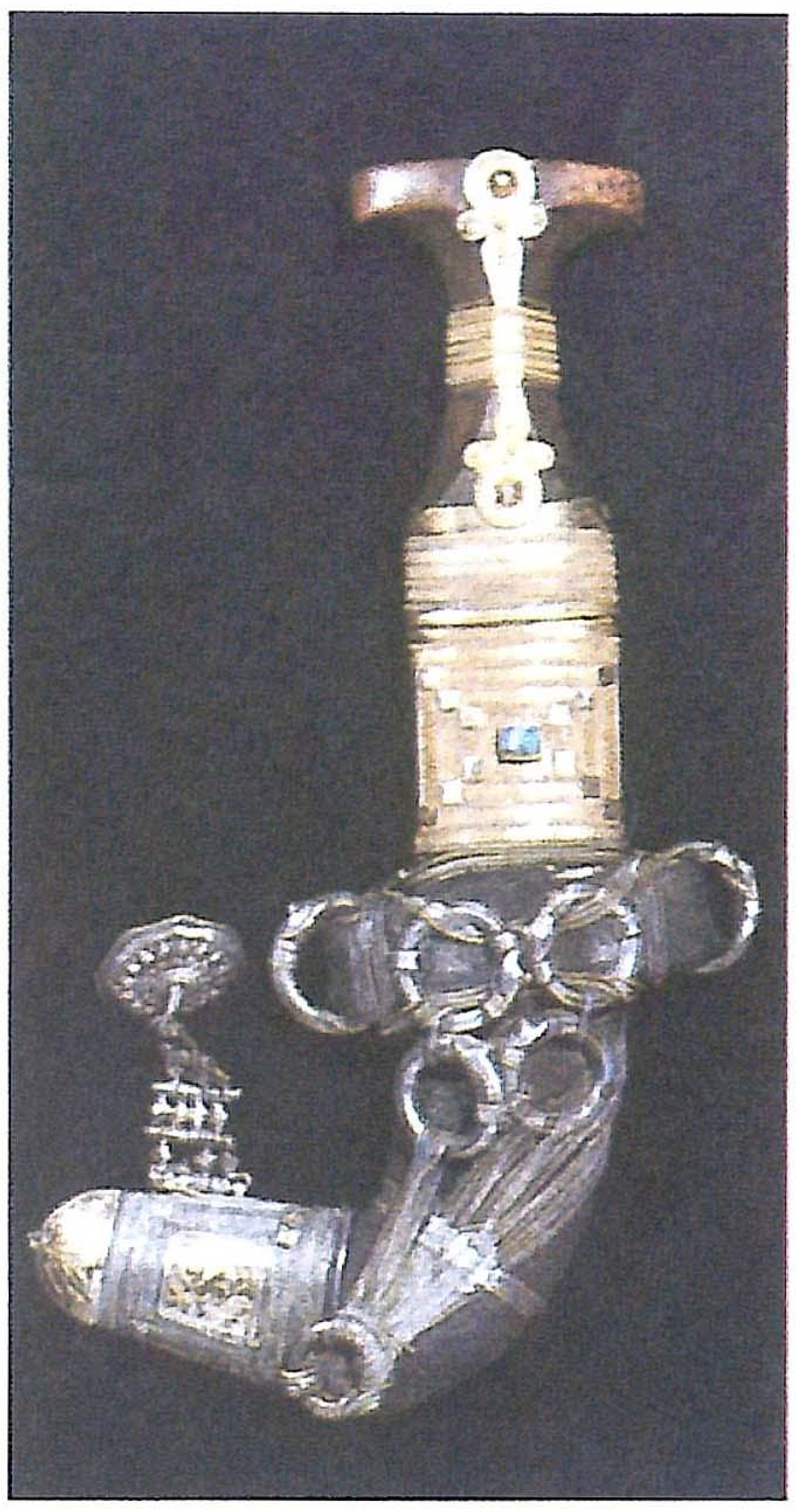
• هل سبق لك المشاركة بمهرجانات تعتني بالمقتنين في كل أنحاء العالم؟

- نعم، عملنا أول متحف في جنوب شرق آسيا، في سنغافورة وكان يحتوي قطعا مختارة بعناية من متحف طارق، وكان دون مقابل مادي لأنني لا أهدف إلى الربح، أنا أشجع الثقافة فقط، الثقافة الإسلامية بشكل خاص، وقد قدمنا لهم ما يقارب الثلاثمائة قطعة، وكان معرضا ناجحا وكبيرا استمر خمس سنوات ولم ينته إلى الآن.

• ما الذي جناه طارق رجب من هذا المتحف الرائع؟

- هي رغبة ذاتية، وهي هوايتي وحبي، أنا وزوجتي، وهو كسب ثقافي، وقد قدمنا الكثير لمن زار المتحف وهو مكسب عام للجميع بكل تواضع. وأحلى تقدير أحصل عليه هو أن يسجل الزوار كلمة طيبة في السجل الموجود بالمتحف، هنا أشعر بسعادة غامرة، فهدفي الأول هو زيادة وعي الناس وتثقيفهم.


إناء زجاجي بنقوش إيرانية القرن ١٢-١٣م


خنجر أحد سلاطين عمان

• حينما قمنا ببحث بسيط حول مدى معرفة الناس بمتحف طارق فوجئنا بقلة العارفين به!

- هو تقصير إعلامي من الدولة، لا يوجد اهتمام من الجهات المعنية، والسبب في ذلك أنه متحف خاص... على الرغم من أنه واجهة حضارية للكويت سواء بالنسبة للوفود أو الجاليات الأجنبية أو السفراء الذين يقومون بزيارة متحف طارق بينما يكاد يكون عدد الكويتيين قليلا. لو قمنا بمقارنة عدد الزوار الكويتيين مع الأجانب فالنسبة بسيطة جدا. كم هي فرحتي كبيرة حينما أرى أسرة كويتية قادمة لزيارة المتحف لأن هذا يحصل بشكل نادر. ربما يعود ذلك إلى قلة الثقافة خاصة في مجال الآثار والتراث العربي والإسلامي. نحن نقوم بعمل كل المطبوعات التي توزع في المتحف على حسابنا الخاص ولا أستطيع القيام بحملة دعائية، فالأفضل أن تصرف أموال الحملة الدعائية على شراء المزيد من القطع الأثرية لزيادة مقتنيات المتحف وبالتالي إتاحته للزوار كثقافة تاريخية لذلك وقد لاحظتم أنني لا أفرض رسوما على الدخول حتى لا يكون هو السبب لعدم وجود زوار، على الرغم من ذلك فالمتحف يخلو من الكويتيين وأبناء الوطن... فأنا بودي أن يزور الكل المتحف لأنه كالمدرسة، ولابد لكل زائر أن يتعلم شيئا ولو بسيطا عن تاريخه وحضارته الغنية بكل الكنوز التي لا تقدر بثمن. على العكس الجنسيات الأجنبية بلا استثناء، كلهم لديهم الثقافة التراثية وذلك الاهتمام العجيب بالآثار، لقد تعلمت ذلك منهم بحكم وجودي في بريطانيا وعدد من الدول الأوروبية... اهتمامهم بهذه الأمور لا يضاهيه اهتمام.

عقد لعروس يمنية

• مرت الكويت تحت ظروف قاسية خلال سنة ١٩٩٠، ما مدى الأذى الذي لحق بمتحف طارق؟

- لحسن الحظ أن متحف طارق لم يتعرض للسرقة، فزوجتي كانت هنا وقامت بإخفاء كل ما يدل على أنه متحف... وكما ترون فالمتحف ملحق بالمنزل ولن يلاحظ أحد أنه متحف وقد قامت زوجتي بإزالة لوحة «متحف طارق» المعلقة على الباب الخارجي وإخفاء كل المقتنيات بشكل آمن، والحمد لله لأنه لم يُسرق أو يُدمر، فلو حدث ذلك لكانت خسارة كبيرة.

• ما مدى تصورك لمساهمة متحف طارق باحتفال الكويت عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠١؟

- أنا أرى أنني أشارك في الثقافة منذ عشرين سنة مضت، ولكن لم أتلق أي دعوة للمشاركة من أي جهة كانت، وقد أتوقف في تلك الفترة لأن الكل سيكون مشغولا بالاحتفالات.

• كيف يقضي السيد طارق وقت فراغه؟

- على الرغم من أنه لا وقت فراغ لدي، فإنني أشغل نفسي دائما بكل ما يخص المتحف ومنشوراته والقيام بترتيبات خاصة بالتصميم والتنظيم، فكل ما ترونه الآن تم بجهدي أنا وزوجتي، نحن لم نستعن بمصممين أو مهندسين، فقد اعتمدنا على أنفسنا في ما يخص الترتيب والتنظيم، لذلك لا أجد لدي وقت فراغ. بالنسبة لأبنائي، فاهتماماتهم هي اهتماماتي تماما، فمنذ صغرهم دربتهم على النظر للأشياء نظرة تفحصية، وزوجتي كذلك فهي مهتمة جدا بالآثار والتحف وهي بالمناسبة المسؤولة عن كل ما يتعلق بالكتابة والتدوين في المتحف ونشترك نحن جميعا بتنظيم وترتيب المقتنيات والتحف ◆

http: //www . trmkt . Com

هذا الموقع الخاص بالسيد طارق رجب يسمح لمستخدمي الموقع بالتعرف على متحفه، كما يشمل صورا لبعض مقتنياته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمثال من البازلت للإله النبطي ذوي الشراة

السويداء، مدينة جبلية في جنوب سوريا، توصف بأنها تنام على بحيرات من الآثار. ومن سواد صخورها البازلتية القاسية استحدث اسمها. وكان العرب الأنباط يسمونها (سوادا)، أي السوداء الصغيرة لأن المدينة بنيت بتلك الحجارة البركانية السوداء، فيما سماها الرومان «ديونيزياس» لأنها بلد الخبز الشهي. ومتحف السويداء هو أحد أبرز المتاحف السورية بعد المتحف الوطني بدمشق.

سوريا . شاهر عبيد

شاهد قبر من البازلت لامرأة

متحف السويداء للآثار

عندما يرقص الحجر وتغني الفسيفساء

في القسم الشمالي الشرقي من المدينة، وفي محاذاة الطريق الصاعدة قليلا المؤدية إلى بلدة «قنوات» الشهيرة بمعبدها وآثارها وحماماتها القديمة، يقوم بناء ضخم مكسو بالحجر البازلتي الأسود ويبدو كتلة صماء غامضة عند حافة الغابة الحراجية من أشجار البلوط دائمة الخضرة، وهو ما يضفي على المكان جمالا وحيوية ظاهرين. هذا المبنى هو متحف السويداء الجديد. تقرأ ذلك من خلال اللوحة المكتوبة في واجهته التي تحمل اسم المديرية العامة للآثار والمتاحف التي أشرفت على بنائه وقامت بتنفيذه مؤسسة الإسكان العسكرية العام ١٩٩٠. إذن المبنى جديد لكنه يغص بعشرات التماثيل والتحف القديمة من الحضارات التي عرفتها تلك المنطقة من سوريا.

عند الدخول من البوابة الغربية للمتحف لا بد أن تشعر بحسن اختيار الموقع المطل على تخوم المدينة في معظمها. وتقودك أدراجه العريضة لتناسب أهمية معروضاته التاريخية واستقبال الزائرين والمهتمين على كثرتهم إلى قاعة شاهقة العلو للاستراحة. وما أن تدخل حتى يلفت نظرك منظر عام للصالة الكبرى للمعروضات والمفصولة عن مكان الاستراحة قليلا بدرجات قليلة فقط؛ لكنها تبدو مع ذلك امتدادا لها، فيما يبدو الفضاء فيهما فسحة سماوية في ارتفاعها ورحابتها، وتطل من أركانها وجنباتها كتل حجرية وقطع منحوتة بمختلف الأحجام والأشكال، بعضها بالطول الكامل، وبعضا مجزوء أو فقد قطعة منه، كالرأس أو أحد الأطراف نتيجة القدم أو الإهمال عبر عشرات السنين قبل أن تستقر في بناء المتحف، وهذا أمر طبيعي في أوضاع اتسمت بعدم الاستقرار الاجتماعي وغياب الوعي والاهتمام بالآثار.

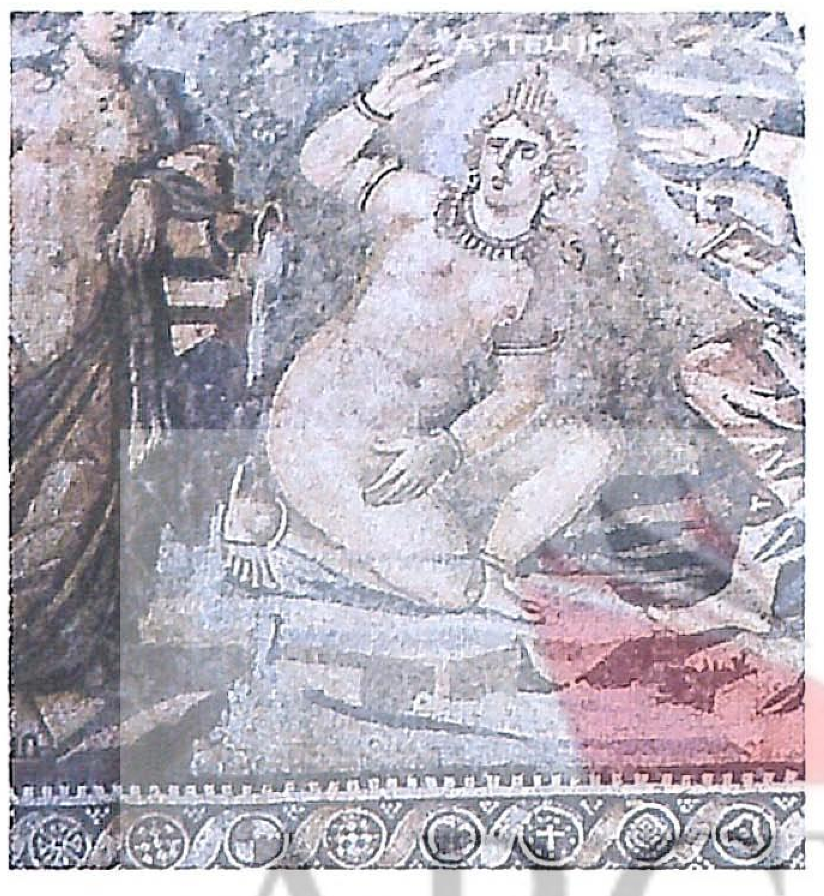
كان المتحف في بداياته الأولى عبارة عن فسحة مكشوفة من الأرض يحيط بها سور متوسط الارتفاع، كان الفرنسيون أنشأوه بين العامين ١٩٢٣ - ١٩٢٥، فيما كانت سوريا تخضع للاستعمار الفرنسي. وقد حدثني السيد حسن حاطوم، رئيس دائرة الآثار بالسويداء ومدير المتحف عن تلك البدايات فقال: إن اللقى الأثرية والتحف والمنحوتات التي عُثر عليها مصنوعة من صخور البيئة المحلية البازلتية شديدة الصلابة ولونها داكن. وكانت كلها تنقل إلى ذلك المتحف المكشوف ويقع في الجهة الجنوبية الشرقية من دار الحكومة الحالية

رأس من البازلت للأمبراطور فيليب العربي

(السراي) وسط مدينة السويداء. وهي آثار تعود إلى عصور قديمة جدا يونانية ونبطية ورومانية وبيزنطية وعربية إسلامية. وتتمثل بزخارف معمارية ونقوش وكتابات تأسيسية ونصوص إهداءات وشواهد قبور ومدافن وتيجان أعمدة كورنثية وأيونية. إضافة إلى منحوتات تمثل حيوانات كان الأقدمون يقدسونها وتماثيل لآلهة قديمة مختلفة بالغة الروعة والدقة الفنية.

غير أن اكتشاف عدد ضخم من اللوحات الفسيفسائية الكبيرة، وبخاصة في مدينة «شهبا» إلى الشمال من السويداء بنحو ١٨ كيلومترا، ونقلها إلى المتحف سنة ١٩٣٤ حتّم على السلطات الفرنسية اختيار مكان أنسب لتلك اللوحات الفنية، نظرا لضرورة الحفاظ عليها من التأثر بعوامل الطبيعة أو التلف. ولهذا نقلت مع موجودات المتحف القديم المكشوف إلى صالة (متحف مصغر) كبيرة نسبيا ملاصقة للجزء الشمالي من دار الحكومة، كانت أصلا صالة للسينما حيث تعرض فيها الأفلام السينمائية للجنود الفرنسيين. وقد بقيت تلك الموجودات الأثرية هناك حتى بناء المتحف الجديد «متحف السويداء» العام ١٩٩٠.

وقد استغرق بناء المتحف عشر سنوات تقريبا، على مساحة من الأرض تبلغ ٥٢٠٠ متر مربع، حيث صمم مخططه معماريا المهندس منهال وهب، وهو مكون من طابقين وسرداب بمساحة طابقية قدرها ٤٥٠٠ متر مربع.



لوحة فسيفساء الآلهة أرتيميس في الحمام

وأشرفت على عملية البناء والتنفيذ للمبنى المديرية العامة للآثار والمتاحف بدمشق ومديرية الخدمات بالسويداء. وبعد الانتهاء من بنائه أقيمت في المدينة ندوة دولية لآثار محافظة السويداء استمرت ثلاثة أيام بين ٢٩ - ٣١ أكتوبر العام ١٩٩٠ وذلك احتفالا بافتتاح مبنى المتحف.

إن الجولة الواحدة في أرجاء هذا الصرح الكبير ليست كافية للزائرين ليُكوّنوا فكرة كاملة عن ذلك الحضور الفني الآسر لمئات القطع والمنحوتات والروائع الفنية التي تملأ الدورين الأول والثاني من المتحف. لهذا كان من الطبيعي الرجوع إلى العاملين هناك، وفي مقدمتهم مدير المتحف لتكوين فكرة صحيحة للقارئ والزائر عن أقسام المتحف ومعروضاته. وحين سألته عن المعايير والاعتبارات التي روعيت في تصنيف المعروضات والأقسام: هل هي مصنفة مثلا حسب الأحقاب والحضارات المتعاقبة؟ قال مجيبا: إن تقسيم الصالات والمساحات في فضاء الدورين معا قد جرى حسب العصور التاريخية والحضارات التي تعاقبت على المنطقة، دون إغفال الاعتبارات المتعلقة بمختلف المظاهر الاقتصادية والدينية والفنية والمعمارية التي برزت في كل عصر من تلك العصور.

وبصفة عامة، فإن المجموعات المختلفة من المعروضات الفنية واللوحات والتماثيل والمنحوتات والنماذج الحية عن الحياة في البيئة المحلية والأنماط المعيشية والعادات والتقاليد قد رتبت في إحدى عشرة صالة وركن متفاوتة الأحجام.

„ الفنانون والنحاتون العرب تمكنوا من تطويع اقسى الحجارة عبر العصور "

إحدى تلك القاعات الكبرى في الدور الأرضي خصصت للمنحوتات من عصر ما قبل التاريخ، يليها ركن يمثل الحياة الاقتصادية ونمط المعيشة للسكان في القرى القديمة بالمحافظة (الدور الثاني) وأبرز ما يميزها مظاهر الكرم والضيافة والإنتاج الزراعي وطرق الفلاحة والبذار. وفي هذا الدور عرضت أيضا بعض الآلات المستخدمة في الزراعة منذ القديم، فتجد آلة المحراث (العود) وأقسامه وأنواعه، وتجره الخيول والبغال والحمير والثيران، ومن أقسامه المنساس (المساس) والنير والكدانة والشرعة...). وهناك أيضا ركن عرض فيه نموذج «المضافة» العربية وهي غرفة رحبة عادة للضيوف الغرباء ولاجتماع أهل القرية أو الحي لتداول أمورهم الحياتية، وهناك يجلسون وتدار عليهم القهوة العربية. ومن العادات الشعبية في المحافظة عرض مجسم لامرأة تصنع الخبز محليا وهي عادة معروفة تاريخيا، وامرأة أخرى تقوم باستخراج الزبدة من اللبن «المخيض».

وفي أثناء التجوال في أروقة المتحف تطالعك اللوحات والتحف الفنية الكثيرة من المعلقات والمحفوظة في خزائن خشبية أو فوق قواعد ومطارح خاصة بها.

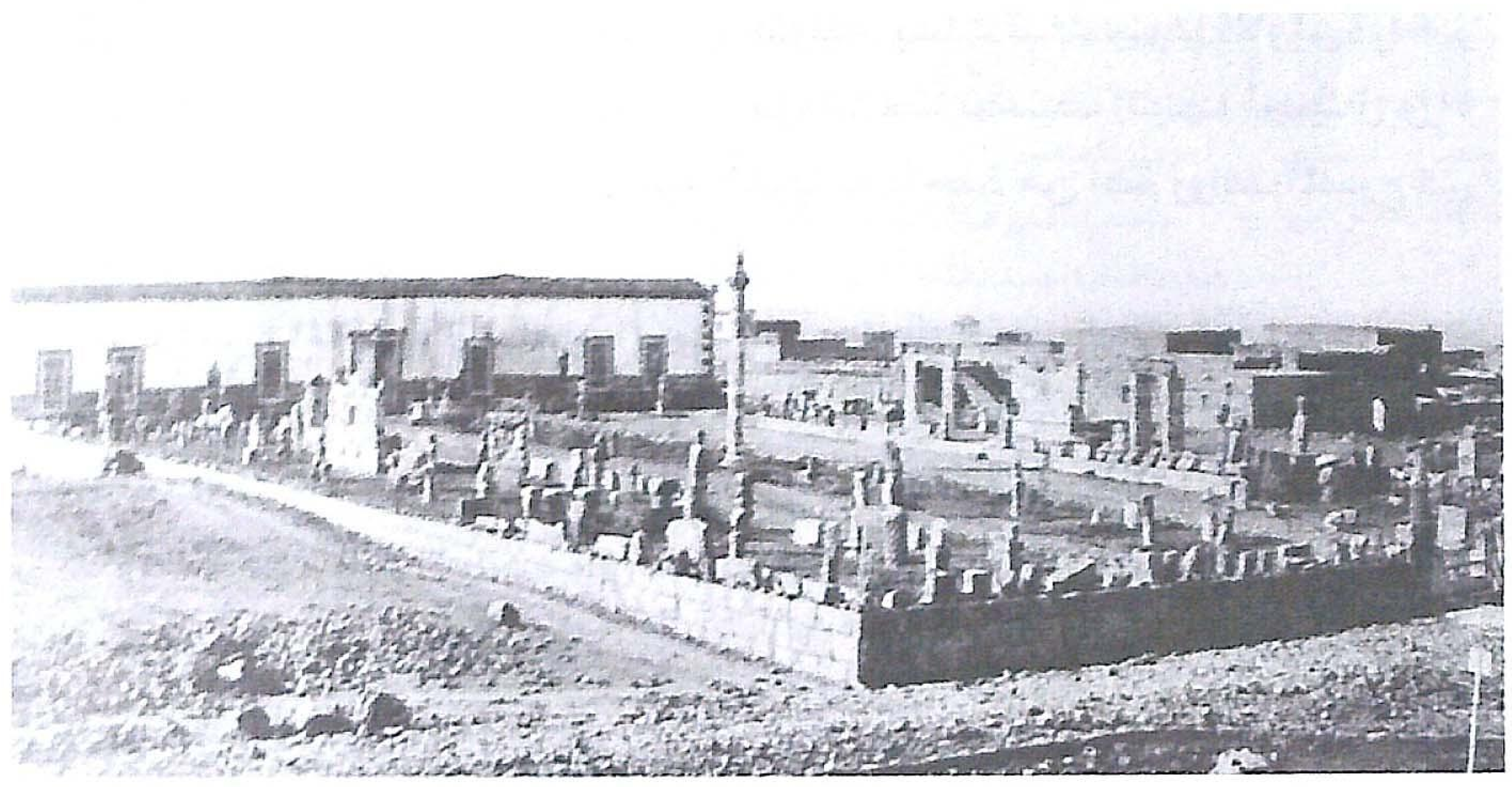
ويلفت النظر تلك المساحة المخصصة لآثار وفنون العرب الأنباط الذين بنوا حضارتهم في شمال الأردن وجنوب سوريا، وكانت عاصمة مملكتهم مدينة البتراء الأردنية المنحوتة في الصخر. وكان الأنباط قد تركوا آثارا عظيمة الأهمية تجلت في القلاع والحصون والمعابد والكتابات والجرار والتيجان ومختلف فنون النحت والزخرفة، ولا يزال قسم منها صامدا في أماكن عدة في المنطقة أبرزها منطقة «صلخد»، وقلعتها الحصينة. وتحتل مستلزمات المعابد خلال العصرين النبطي والروماني مكانة بارزة بين الآثار التاريخية في المتحف.

وفي إحدى الصالات بالدور السفلي تعرض مجموعة من التماثيل الرائعة التي نحتت من حجر البازلت المحلي لنساء ورجال من العصر الروماني. ومن المؤسف أن بعض تلك التماثيل مقطوعة الرؤوس أو الأطراف.

ولعل أبهج ما في المتحف من تحف فنية وتحتل فيه صالة رحبة اللوحات الفسيفسائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مبنى متحف السويداء يشرف على المدينة



متحف السويداء البدائي في الهواء الطلق

الرائعة التكوين والفنية سواء في تشكيلاتها الفنية أو الغنى والتناسق اللوني للوحة. وهذه اللوحات النفيسة عموما مصدرها مدينة «شهبا»، مسقط رأس الإمبراطور فيليب العربي الذي حكم روما، وبنى في شهبا المسرح الحجري الشهير والبوابات والسور والمعبد (كليبة شهبا) والحمامات الرائعة، إضافة إلى القصر (الدارة) الذي أصبح الآن متحفا للفسيفساء، وفيه أجمل اللوحات وأكثرها ندرة. وقد نقلت لوحات عدة من الفسيفساء من شهبا إلى متحف السويداء بعد اقتلاعها من القصر وترميمها. وهذه اللوحات الفسيفسائية الملونة تمثل غالبا مواضيع أسطورية قديمة، ومن ذلك لوحة الإلهة أرتميس في الحمام، ولوحة أخرى تمثل ولادة أفروديت (تيتس) إلهة البحر، ولوحة لإلهة الأرض (جيا)، وأخرى تمثل ديونيزوس وآريان والفصول الأربعة، ولوحة تمثل أعراس تيتس وبيليه وعدد من اللوحات الأخرى

إن كثرة المعروضات من تماثيل ومنحوتات وزخارف وكتابات ولوحات فسيفسائية وفنية ومسكوكات وغير ذلك ما احتواه هذا المتحف الضخم، وتعدد المصادر التاريخية والحضارية التي تمثلها تلك المعروضات تثير مشاعر مضطرمة مبعثها ذلك التنوع والغنى والروعة الفنية التي تدهش النظر، منها مثلا اللوحات الفسيفسائية الرائعة التي نقلت من مدينة شهبا، وهي لوحات رممت بعد اقتلاعها من هناك، وتدور حول مواضيع أسطورية إغريقية ورومانية إجمالا وتبلغ مساحة بعضها أمتار مربعة عدة. إحدى تلك اللوحات تصور الإلهة «أرتميس» اليونانية، وهي توأم أبولو. وأرتميس إلهة القمر والصيد، وتقابلها عند الرومان ديانا. وفي اللوحة هنا تظهر أرتميس وهي تستحم مع وصيفاتها في نبع ماء، وتداري عريها بعد أن فاجأها من خلف الصخور الصياد أكتيون. وتقول الأسطورة إن أرتميس غضبت لجرأة أكتيون فحولته إلى غزال للاقتصاص منه، ومن ثم افترسته كلاب الصيد التي ترافقه. وهذه اللوحة منفذة بحبات الرخام الفسيفسائية الملونة.

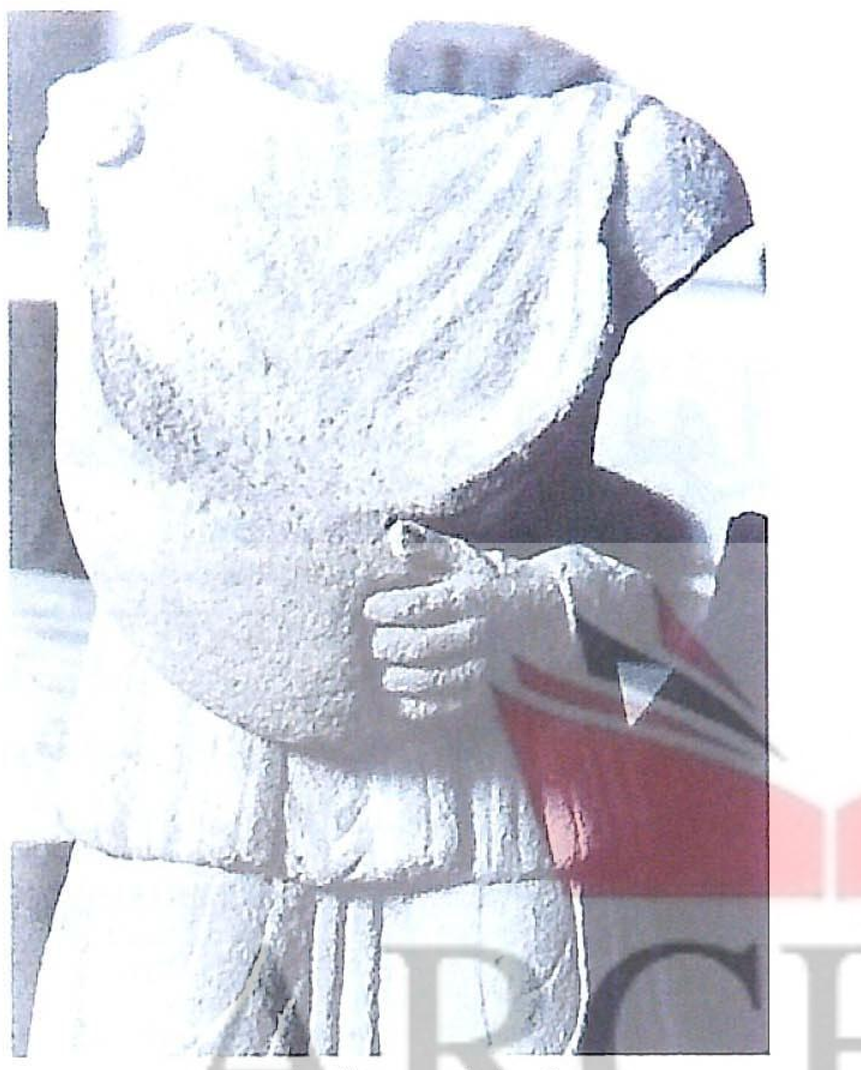
اللوحة الفسيفسائية الثانية الكبيرة جدا أيضا تمثل ولادة الإلهة فينوس (أفروديت)، وقد صورها الفنان العربي في وسط هذه اللوحة داخل صدفة بحرية عملاقة وتجلس على وسادة حريرية ملونة باللونين الأصفر والأسود ضمن مشهد يبدو بحريا، حيث تحيط بها الأسماك الكبيرة والصغيرة. ويحمل الصدفة العملاقة من الجانبين شخصان أسطوريان بقوة «تريتون» Triton ابن الإله بوزيدون لدى الإغريق (وفي الأسطورة أن الاسم أخذ لاحقا ليرمز إلى وحوش لها رؤوس بشرية وأجساد أسماك، تقوم بالنفخ في آلة الترمبيت لتهدئة الأمواج). غير أن الفنان هنا تعمد الإبقاء على صورة فينوس بملامح شرقية، كما نستشف من شعرها الأسود الطويل والمجدول في جدائل، والأساور العريضة التي تزين ذراعيها والكاحلين، والوشم الأسود المستدير بين الحاجبين.

منحوته تمثل هرقل «البطل الاسطورة»

ومن الآثار الرائعة الكمال تمثال منحوت لشخص واقف يجسد الإله العربي القديم «ذو الشراة»، وهو يحمل على كتفه الأيسر قرنا كرمز للوفرة والخصب ويمسك باليد اليمنى كأسا. هذا الإله الذي قدسه العرب القدامى يعادل في عظمته الإله ديونيس (ديونيزوس) عند اليونانيين أو باخوس لدى الرومان. وقد وجدت معابد عدة للإله «ذو الشراة» في مدينة السويداء القديمة وفي موقع أثري يدعى «سيع» قرب بلدة قنوات من الجنوب مباشرة. وتشير المصادر إلى أن الأقدمين كانوا يقيمون للإله «ذو الشراة» أعيادا سنوية واحتفالات تقربهم منه وذلك في مواسم قطاف العنب أواخر فصل الصيف.

ويضم المتحف أيضا مجموعة مهمة من المنحوتات البازلتية تمثل هرقل الجبار وإله القوة. وهنا أيضا عمد النحات العربي الذي صنع التمثال إلى إبراز ملامح القوة في جسد هرقل من خلال المبالغة في إبراز عضلاته المفتولة

> في المبنى الكبير تتجاور حضارات عديدة : يونانية، رومانية، قبطية، اسلامية، تشهد لعظمة الانسان



منحوته بازلتيه تمثل بازر القمح

وتفاصيل الجسد، وربما الأهم من ذلك بنحت صورة أسد مرة وهو ينام على يده وتارة أخرى معقودا على كتفيه.

وثمة تمثال ثان لهرقل يصور بطولته حيث يظهر وهو يقوم بترويض خيول الملك «ديوميد» ويربط على يده جلد أسد، وهو ما تنقله الأسطورة القديمة لنا.

وفي المتحف محراب من الحجر البازلت المنقوش على جبهته، ويقف في الوسط نسر باسط الجناحين يمثل الإله العربي القدي «بعل شامين»، وهو سيد السماوات عند العرب قديما. ويظهر على يمينه إله الشمس وعلى يساره إله القمر. وفي واجهة المحراب عمودان صغيران على الطراز العربي النبطي.

كذلك يضم المتحف مجموعة من الكتابات العربية الإسلامية الرائعة كتبت نقشا بالخط الكوفي وبحروف غير منقطة. إحدى هذه الكتابات منقوشة على بلاطة بازلتية كبيرة، وتتكون من خمسة سطور تفيد ما معناه أن الخليفة الأموي العاشر هشام بن عبدالملك، الذي امتد حكمه عشرين سنة بين ١٠٥ - ١٢٥ هجرية (٧٢٤ - ٧٤٣ ميلادي)، وتميز باهتمامه بالمشاريع العمرانية والزراعية والفتوحات التي أدت إلى طرد البيزنطيين من البلاد، كان قد أمر ببناء بركة مياه واسعة في موقع بالقرب من مدينة السويداء القديمة.

والى هذه العصور الإسلامية، وتحديدا من العصر الأموي، تنتمي مجموعة - بل مجموعات كثيرة - من المسكوكات المعدنية والنقود الذهبية والفضية والبرونزية. وتحتل هذه المجموعات خزائن عدة وأماكن مرتبة في الطابق الثاني من المتحف. ويرجع تاريخ سكها إلى فترات مختلفة من الحكم الأموي.

ويتمثل العصر المملوكي في متحف السويداء في منحوتات قليلة. ويمكن للزائر مشاهدة بلاطة تحمل نحتا نافرا قليلا يمثل أسد الظاهر بيبرس، أحد سلاطين المماليك المعروفين. ومصدر هذه البلاطة كما ذكر مدير المتحف هو القلعة الشهيرة «قلعة صلخد» التي تبعد نحو ٢٨ كيلومترا إلى الجنوب من مدينة السويداء. وهذه القلعة العربية تقوم على تل بركاني مرتفع وتشرف على السهل الغربي حتى «بصرى» الشهيرة بقلعتها الحصينة. وقد بنى قلعة صلخد الأنباط ثم جددها الأيوبيون والمماليك من بعدهم وزودوها بالأبراج. وقد تميز عهد الظاهر بيبرس بين العامين ١٢٦٠ - ١٢٧٧ ميلادية بالازدهار والتطور العمراني، ومقاومته الصليبيين حتى طردهم من البلاد. وقد توفي بمدينة دمشق.

لم يكن الفضول هو الدافع وراء سؤالي مدير المتحف عن كيفية استقبال الأعمال الفنية واللقى الأثرية، وهل ذلك يحدث فعلا بما يخدم التوسع في المتحف. كان وراء ذلك السؤال في الواقع ما أثارته تلك الجولة بين جنباته وروعة تلك الآثار واللوحات الفنية والفسيفسائية في أقسامه المختلفة، حتى قلت إنه حقا ثروة لهذه الأمة.

وفي الوقت عينه، ربما أسهم أيضا في السؤال ما أحسبه مفارقة (شكلية على الأقل) بين ما يظهر عليه المتحف الأسود من الخارج، إذ يبدو للوهلة الأولى قلعة صماء حديثة يحيط بها الغموض، وذلك الغنى في معروضاته الفنية ورحابته من الداخل. قلت للمدير: كيف تنوون تطوير المتحف؟ فأجاب قائلا إن متحف السويداء على الرغم من حداثة مبناه فإنه يعتبر معلما من معالم هذه المدينة التاريخية نظرا لغنى محتوياته وقيمتها. والمتحف هو المكان الطبيعي لاستقبال الأعمال الفنية الجديدة بالعرض، وهي تتفاوت كما ترى من أعمال تشكيلية ورسم ونحت ولقى وآثار، التي من شأنها إغناء مادته التاريخية وآثاره ◆

www.geocities.com/atharksa

موقع عن آثار المملكة العربية السعودية، ويحتوي على صور لتلك الآثار في مناطق المملكة المختلفة.

المسرح في الكويت.. مسيرة طويلة. بدأت تباشيرها الأولى أواخر عقد الثلاثينات واستمرت حتى يومنا هذا تُضيف إليها أجيال وراء أجيال،لتصبح التظاهرة المسرحية الكويتية واحدة من أهم روافد المسرح في الوطني العربي.

وقد مرت الكتابة الدرامية الكويتية بمراحل متعددة، اثر فيها صراع بين وجهتي نظر لكل منها منطقها المتماسك. الأولى أرادت المسرح كويتيا خالصا والاخرى ارادته مسرحا مفتوحا واكثر رحابة. المسيرة المسرحية الكويتية تستحق المراجعة والقراءة والتحليل ولعلنا بذلك نفتح طريقا مسرحياً جديداً وأصيلاً.

د. نادر القنة - الكويت

مسرحية «بني صامت»

الدراما الكويتية.. بين التاريخية السلفية.. والواقعية الاجتماعية

لا يختلف اثنان - لهما علاقة بالفن والأدب الكويتي - على أن البدايات التأسيسية الأولى للحركة المسرحية في الكويت، قد بدأت تباشيرها في الظهور مع وجود البعثة التعليمية الفلسطينية في الكويت، في أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي... وبالتحديد في العام ١٩٣٩ عندما تشجع عضو البعثة المعلم التربوي محمد محمود نجم (مدرس اللغة العربية) بالمدرسة المباركية... وقدم من إعداده وإخراجه وبطولته مسرحية (عمر بن الخطاب في الجاهلية والإسلام)، وذلك مساء يوم الخميس ١٩من ربيع الثاني ١٣٥٨هـ بساحة المدرسة المباركية.

وبعيدا عن الإسراف والتفصيل في الحديث عن أبعاد هذه التجربة الدرامية فإنه يمكننا القول: إن هذه المسرحية اكتسبت أهميتها الدرامية في «الريبورتوار» المسرحي الكويتي للاعتبارات التالية:

١- تعتبر هذه المسرحية - من الناحية التاريخية - النواة الأولى للنشاط التمثيلي في الكويت، الذي قُدّر له أن يستمر على النهج ذاته، خلال عقد الأربعينيات، والنصف الأول من عقد الخمسينيات... لذا، فإن أصدق ما يمكن أن يقال عنها: إنها محاولة تعريفية، وفي أحسن الأحوال: إنها محاولة أولى لتأسيس نشاط تمثيلي في الكويت، أكثر ما تكون تأسيسا لحركة مسرحية كويتية، أو تأسيسا لتيار مسرحي واحد... حيث عرفت المجتمع الكويتي بفن لا عهد له به من قبل... وليس أدلَ على ذلك من قول راعي العرض سمو أمير البلاد حينذاك الشيخ أحمد الجابر الصباح بعد أن شاهد العرض وأثنى عليه قائلا: «أين نحن عن هذا من قبل؟» حيث أمر سموه بضرورة استمرار إقامة العروض المسرحية، فنشأت بعد ذلك - في العام ١٩٤٠ - أربع فرق مسرحية، استمدت شرعيتها من الأطر المدرسية التابعة لها، وهي:

ا- فرقة المسرح بالمدرسة المباركية.

ب - فرقة المسرح بالمدرسة الأحمدية.

جـ - فرقة المسرح بالمدرسة الشرقية.

د- فرقة المسرح بالمدرسة القبلية.

٢- تعكس هذه التجربة الدرامية بوضوح مدى الوعي الثقافي والاجتماعي الذي كان يتمتع به المجتمع الكويتي - في تلك المرحلة المبكرة - بقبوله لهذا الفن الهادف. وليس أدل على ذلك من مساندة مؤسسة الحكم لهذا اللون الثقافي التوعوي الجاد والهادف... ورعايتها للثقافة المسرحية... وهذا ما أكده الأستاذ صالح شهاب في تأريخه لهذا العرض حينما قال: «وبدأنا نشعر بشيء من الفخر والاعتزاز أننا سنكون محط أنظار حاكم البلاد وعلية القوم من رجالات الكويت وتجارها والمواطنين كافة الذين سيشيرون إلى كل مبدع منَا بالبنان، وقد كانت لفتة كريمة من سموه أن أمر بتزويد جميع المتطلبات لهذه المسرحية من سيوف ذهبية، وسجاد أعجمي لتغطية أرضية المسرح الخشبي فقد أُحضرت جميعها من قصر دسمان».

٣- كشفت هذه التجربة المسرحية عن موهبة كويتية فتية، تدعى: حمد الرجيب، شاءت لها الظروف والأقدار أن يكون لها فيما بعد موقع ريادة الحركة المسرحية الكويتية، وأن تلعب دورا تاريخيا، وفنيا، وثقافيا وإداريا في صياغة الحركة المسرحية الكويتية.

وهنا يجب الاعتراف صراحة: إن هذا الجهد المسرحي المتنامي، الذي استمر طوال عقد الأربعينيات، حتى منتصف عقد الخمسينيات لم يُسفر عن ولادة تيار مسرحي بالمفهوم التقليدي للمسرح..ولم يتمكن في الوقت نفسه من صناعة دراما كويتية، نشأتها ومرجعيتها الحركة الاجتماعية الكويتية، والهم الوطن الكويتي... باستثناء إشارات وشذرات جاءت بها بعض العروض المسرحية ذات اللهجة المحكية، لا تؤسس تيارا، ولا تصنع حركة مسرحية وطنية (من المواطنة). ولعل مجرد قراءة سريعة للريبورتوار المسرحي الكويتي، يؤكد لنا مصداقية ذلك.

لقد انتظر الناس، وأهل الثقافة في الكويت ستة عشر عاما حتى تمكن محمد النشمي تلميذ حمد الرجيب، والابن الشرعي للدراما الأسرية الكويتية أن يصنع شيئا - عبر اجتهاداته - من هذا القبيل، ليكتب ويخرج للمسرح في زمن قياسي (٢٢ مسرحية)... كلها، دون استثناء، تستمد وجودها من الحركة الاجتماعية الراهنة (١٩٥٥ - ١٩٦٠)، وتنتقد بسخرية تهكمية حرة هذا الواقع الراهن، وهذه الحركة الاجتماعية المثقلة بالتناقضات والإشكاليات، بغية تجاوزها نحو مجتمع أفضل.

وكان النشمي قد مهد لهذا العدد من المسرحيات الـ (٢٢) التي ظهرت في النصف الثاني من عقد الخمسينيات ومطلع عقد الستينيات - عبر فرقتي: الكشاف الوطني، والمسرح الشعبي - بعرضين مسرحيين على جانب كبير من الأهمية التاريخية، قدما من خلال مدرسة المثنى. جاء الأول بعنوان: «إضراب الخبابيز، ١٩٥١»، والثاني بعنوان: «حرامي آخر طراز، ١٩٥٢».

كذلك، لا يختلف اثنان من الباحثين أو الدارسين، أو المهتمين بالثقافة المسرحية، والأدب والفن الكويتي... على أن عميد المسرح العربي الفنان الرائد زكي طليمات، قد لعب - منذ أواخر الخمسينيات وحتى مطلع السبعينيات -دورا فاعلا، ونشطا ومهما في خلق أجواء مسرحية ديناميكية في الكويت... وتنمية جهاز الفن والمسرح فيها، وإعادة تنظيمه وتشكيله على أسس قواعدية ثابتة... ليتجاوز المسرح بذلك فعاليات، وأنشطة مسرحية شعبية، واجتماعية انتقادية... كان الفنان محمد النشمي وأصحابه من أهل الهواية يحاولون استزراعها في التربة الكويتية، انطلاقا من خصوصية المكان والزمان... واستنادا إلى الاحتياجات الاجتماعية، والمتطلبات الثقافية لعقد الخمسينيات.. غير أن زكي طليمات ومعه ابنه البار حمد الرجيب قد عقدا النية، ووضعا الخطة، بأن يتجها بالمسرح غير الوجهة التي يريدها النشمي ورفاق دربه... لينشأ حول ذلك، ومن أجل ذلك، صراع حقيقي بين معسكرين مسرحيين (انتقل في كثير من جوانبه إلى الصحافة).

المعسكر الأول، بقيادة النشمي ورفاقه... حيث جاهد، جهادا مستميتا في سبيل أن يبقى المسرح في الكويت، كويتي الطابع والصياغة والهموم، وإن كان يفتقر إلى مقومات العنصرية وخطط التطور، وضعف التلاقي والتلاقح مع التيارات والتجارب المسرحية المتقدمة... كما كانت تنقصه الإمكانات الفنية، والخبرات الكافية.

أما المعسكر الثاني، زكي طليمات وحمد الرجيب، والهواة من الشباب... فقد كان يريد بقوة، وعناد... مسرحا متطورا، أكثر رحابة واتساعا في مفهومه وفلسفته، ويتجاوز في شكله ومضمونه أطر المحلية، والذاتية، والمكانية، والزمانية، والخصوصية الشعبية... أي مسرح لا يتقوقع فقط عند حدود النقد الاجتماعي الساخر، ولا يتوقف فقط عند حدود لغة الحوار الكوميدي المتبادل بين الأنماط المختلفة والمتناقضة... دون أن يُتقن - وبوعي شديد - الشروط الدراماتيكية في الفعل المسرحي، وهو أساس «تكتيل» اللعبة المسرحية، وسر نجاحها فنيا ونقديا. ولم يكن يريده في الوقت نفسه مسرحا منكفئا على نفسه، إنما كان يريده متجردا من ذاته، ومن موقعه ومرتبطا بشكل أو بآخر بهموم وشجون قومية.

ففي الوقت الذي فلح فيه الأول بالصمود في وجه المعسكر الثاني، محققا إنجازات فنية وثقافية لا يستهان بها عبر فرقة المسرح الشعبي نجح المعسكر الثاني في تقديم أطروحاته وأفكاره عبر فرقه المسرح العربي التي أعلن عن تأسيسها - من الهواة وعشاق المسرح - في العاشر من

”
الجهد المسرحي المتنامي الذي استمر طوال عقد الأربعينات حتى منتصف عقد الخمسينات لم يسفر عن ولادة تيار مسرحي بالمفهوم التقليدي للمسرح
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكتوبر العام ١٩٦١، من خلال إعلان نشر في الجريدة الرسمية.

فمن بين (٢٥٠) رجلا، تقدموا لعضوية فرقة المسرح العربي، اختارت هيئة المسرح أربعين كويتيا منهم، وخمسة عشر من أبناء الأقطار العربية، وشابتين كويتيتين هما: مريم الصالح، ومريم الغضبان. فضلا عن وجود ممثلتين من مصر جاءتا بصحبة الفنان زكي طليمات، هما: زوزو حمدي الحكيم، وجيهان رمزي... ومن ثم ما لبثت أن انضمت إلى عضوية الفرقة ممرضتان مصريتان كانتا تعملان بوزارة الصحة في الكويت... وقد مارستا العمل المسرحي هاويتين.

من هذه الاختيارات الشابة الواعدة، تكونت فرقة المسرح العربي... لتسير جنبا إلى جنب مع فرقة المسرح الشعبي، في قيادة الحركة المسرحية في الكويت... وليزداد الصراع طولا وعرضا بين المعسكرين - ... فما أن يهدأ حتى ينفجر، وما أن ينفجر حتى يهدأ... هكذا مد وجزر.

ولاعتبارات كثيرة - لا يتسع المجال هنا لذكرها - لم يكن بنية أحد حسم الجدل القائم ،والصراع المتداخل بين المعسكرين، لصالح أحد الأطراف... وبخاصة مؤسسة الدولة.

كان من نتيجة هذا الصراع أن حققت الحركة المسرحية في الكويت ثمة مكاسب إضافية يمكن إجمالها على النحو التالي:

أولا: ظهور جيل جديد من المؤلفين والمعدين المسرحيين الكويتيين، خلاف محمد النشمي، من أبرزهم في معسكر فرقة المسرح الشعبي نذكر:

١- عبدالرحمن الضويحي.

٢- حسين الصالح الحداد.

٣- صقر الرشود.

٤- صالح موسى (وإن كنت أرى أنه يمثل الجيل الثالث من المؤلفين).

وفي معسكر المسرح العربي، بسهولة ويسر يمكن التقاط أسماء جديدة مثل:

١- سعد الفرج.

٢- عبد الحسين عبد الرضا.

٣- محمد جابر (له محاولات في الإعداد والتكويت).

ثانيا: ظهور الفتاة ممثلة على خشبة المسرح... ولم تعد الاحتياجات قائمة ليمثل الرجل مكان المرأة، مثلما فعل الرجيب في الماضي، والنشمي في عروض المسرح الشعبي... مع استثناء خاص للفنان عبدالعزيز النشمي الذي استمر يؤدي هذه الأدوار حتى عهد قريب، وسط ترحيب جماهيري كبير. وكان من أبرز الفنانات اللواتي ظهرن في تلك المرحلة كما أسلفنا:

١- مريم الصالح.

٢- مريم الغضبان.

ثالثا: تطور حرفية الإخراج... وظهور جيل جديد من المخرجين المسرحيين الكويتيين الذين أولوا هذا الجانب كل رعاية واهتمام... حيث لم يعد الأمر مقصورا على النشمي وحده في فرقة المسرح الشعبي، ولا على زكي طليمات وحده في فرقة المسرح العربي... ومن أبرز أسماء الجيل الجديد نذكر:

١- عبدالرحمن الضويحي.

٢- حسين الصالح الحداد.

٣- خالد الصقعبي.

٤- حسين الصالح.

٥- صقر الرشود.

رابعا: لقد كان لاختلاف وجهات النظر بين الفنانين أبناء الفرقة الواحدة، ولتنامي حدة الخلافات، الالتفاف حول بعضهم البعض والاتفاق على إنشاء كيان مسرحي جديد يحمل اسم فرقة مسرح الخليج العربي. وكان ذلك في الثالث عشر من مايو العام ١٩٦٣.

وفي الوقت نفسه حدث أن انفصل الفنان محمد النشمي مع زملاء له عن فرقة المسرح الشعبي... أيضا، لاختلاف حول سياسة الفرقة. وكانت النتيجة أن نجح هذا الفريق المنشق بالإعلان عن ميلاد كيان مسرحي جديد يسمى: فرقة المسرح الكويتي، وكان ذلك في الأول من شهر يونيو العام ١٩٦٤.

«في البدايات نشأ صراع بين تيارين: الأول يريده مسرحاً كويتياً خالصاً، والآخر يريده مسرحاً متطوراً وأكثر رحابة

عبدالعزيز السريع وصقر الرشود، حققا مفاجأة تمثلت في خلق تيار جديد لم يكن معهوداً من قبل!»

زكي طليمات

محمد النشمي

عبدالعزيز السريع

خامسا: كان من أبرز حسنات الصراعات القائمة بينهم... ولربما أيضا لاختلاف أمزجة الأجيال بين الراديكاليين، والطموحين الدور الرئيس ،والفاعل في عملية الانشقاقات وتوليد كيانات مسرحية أخرى، على الرغم من الصعوبات والعثرات التي واجهها الجيل الجديد من الشباب... فمن بين جدران فرقة المسرح الشعبي، تسلل صقر الرشود خارجا على خلفية اختلافه مع رموز هذه الفرقة، وراح مع ثلة من الشبيبة الذين عشقوا الفن والثقافة يعملون على إنشاء (فرقة المسرح الوطني) العام ١٩٦٢. حيث نجحوا بدورهم في تقديم عرض (فتحنا) من تأليف صقر الرشود، وإخراج عبدالله خلف على مسرح مدرسة الصديق.

في أعقاب هذه التجربة حدث انشقاق جديد على خلفية ،خلاف بين أعضاء الفرقة غير المتجانسين، حيث نفصل صقر الرشود عن زملائه.. لتنجح فيما بعد جهود الشبيبة في تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي - حيث سنتحدث عن ذلك بشيء من التفصيل في موقع آخر من هذا المقال - أنه أعلن عن ولادة موهبتين مسرحيتين كويتيتين، سيكون لهما شأن كبير في الحركة المسرحية الكويتية.. الأول اسمه صقر الرشود، وسيأخذ على عاتقه مسؤولية تطوير الحركة الإخراجية المسرحية... أما الثاني، فإنه سيوظف ذكاءه وثقافته وحنكته... وسيأخذ على عاتقه مسؤولية تطوير النص المسرحي الكويتي، على نحو مخالف تماما للسائد والمعمول به.... كما سيتولى أيضا مهمة تطوير العمل الإداري في الحقل المسرحي.

وبالفعل ينجح الأول في مهمته، ويتألق الثاني في صناعته... ليشكلا ثنائيا ناضجا قلما جاد الزمان به، ليصبحا في فترة زمنية قصيرة نسبيا إحدى العلامات البارزة، لا في تاريخ الحركة المسرحية الكويتية فحسب، ولا في المنطقة الإقليمية أيضا، ولكن علامة بارزة ومضيئة في تاريخ مسرحنا العربي المعاصر.

سادسا: كان من أهم نتائج الخروج عن دائرة الهيمنة الطليماتية والنشمية - إبان فترة ما بعد الصراع - إن صح التعبير، أن بدأ الفنان المسرحي في الكويت يعي تماما - تبعا لاحتياجاته - المفهوم الديموقراطي لفن الإدارة المسرحية... وأن القرار في الفرقة المسرحية هو للأغلبية. وليس لسلطان فنان/أو قيادي واحد مهما بلغ شأنا ورفعة، ومهما بلغت نجوميته، واتسعت دائرة علاقاته.

هذا الفهم الديموقراطي المبكر في فن الإدارة المسرحية... سيتطور بشكل أفضل بعد تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي... حيث سيعلن عن عمل مجموعات مسرحية في لجان مختلفة في الفرقة ذاتها... مما يعني إشراك أكبر عدد من الأعضاء في إدارة برنامج الفرقة، بأسلوب غير مباشر. وهو ما سيحقق النجاح الفني للفرقة... ويمكن الإشارة في ذلك إلى الأسلوب التأليفي الذي تبنته فرقة مسرح الخليج العربي، في باكورة إنتاجها المسرحي، حينما قام (ثلاثي المسرح) بتأليف مسرحية (بسافر وبس)، التي قدمت في ١٥/٧/١٩٦٣.

وهذا التكوين المسرحي المسمى بـ (ثلاثي المسرح) هو أشبه ما يكون اليوم باللجنة الثقافية... وهذا الثلاثي، كان بالفعل يقوم بأعمال اللجنة الثقافية.

وهذا الأسلوب في التأليف المسرحي لا يخرج كثيرا عن الأسلوب الإجرائي الذي كان يتبعه الفنان محمد النشمي ورفاقه في فرقتي: الكشاف الوطني، والشعبي... تحت مظلة ما يعرف باسم (التأليف الجماعي). ولكن مع اختلاف الآلية بالطبع. (والمسألة هنا بحاجة إلى إعادة دراسة على نحو أكثر تعمقا).

وفي العام ١٩٦٣ نفسه، قامت الفرقة باستخدام تعبير (اللجنة الثقافية)... حينما قامت اللجنة بإعداد مسرحية (الأسرة الضائعة) للكاتب عبدالعزيز السريع... ثم تكرر الأمر بعد ذلك مع عروض أخرى مثل: «الله يا الدنيا».

سابعا: انفتاح التجربة المسرحية في الكويت على التجربة المسرحية المصرية، والاستفادة منها، والتأثر بها... وكذلك التعرف على نماذج عربية متمرسة في فن الكتابة المسرحية، مثل:

١- محمود تيمور... ومسرحيات: صقر قريش، ابن جلا، المنقذة.

٢- توفيق الحكيم... ومسرحيات: فاتها القطار، عمارة المعلم كندوز، الكنز.

٣- علي أحمد باكثير... ومسرحية مضحك الخليفة.

٤- فتوح نشاطي... ومسرحية آدم وحواء.

وفي أعقاب هذه الأعمال توالت مسألة الاستفادة من النص المسرحي العربي، خاصة في ظل تعدد الفرق المسرحية: الشعبي، العربي، الخليج العربي، الكويتي، مركز الدراسات المسرحية، المسرح المدرسي.

ثامنا: بجانب الانفتاح المبكر على النص المسرحي العربي، وهو انفتاح يعود في جذوره إلى البدايات الأولى لظهور الحركة المسرحية في الكويت، ونص (عمر بن الخطاب في الجاهلية والإسلام)... وما أعقبه من تقديم نصوص مسرحية لكتاب عرب مثل:

- محمد لبيت أبو السعود
- محمد مجذوب
- أفرام الديراني
- محمد غنيم

بجانب ذلك تعرفت الحركة المسرحية في الكويت على مدرسة إخراجية جديدة قادها زكي طليمات بنفسه في بواكير تأسيس فرقة المسرح العربي. وهي مدرسة تتسم بالانضباطية الفنية، والقواعدية العلمية، والرؤية التحليلية، والفلسفة التعليمية، والدقة التنظيمية... الأمر الذي أكسب الجيل الثاني من المخرجين المسرحيين الذين جاءوا بعد طليمات قدرا من التعلم والمعرفة واكتساب الخبرة.

استنادا إلى هذا العرض... وإلى الريبورتوار المسرحي الكويتي، فإنه يبدو واضحا للدارسين، والباحثين والمهتمين في التاريخ المسرحي الكويت أن ما يعرف بحركة التأسيس الأولى (محمد محمود نجم، وفرقة المسرح بالمدرسة المباركية)... لم تستطع أن تؤسس حركة مسرحية كويتية الطابع والملامح، والجذور، والشجون، والشؤون... منبعها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرحية «دار»

مسرحية «خروف نيام نيام»

ومرجعيتها في الوقت نفسه الظاهرة الاجتماعية والتاريخية والتراثية الكويتية... بقدر ما فلحت في تأسيس نشاط تمثيلي/مسرحي في الكويت... كان الغرض منه دعم ورفد العملية التربوية بأنشطة ثقافية طلابية تعود بالفائدة عليها.

بالرؤية التفسيرية ذاتها، فإن البدايات (بالرغم من أهميتها)، فإنها لم تستطع أن تؤسس في الكويت تيارا مسرحيا قابلا للنمو والتطور، وفق معطيات الواقع الاجتماعي، والتاريخي، والاحتياج الثقافي... خلال فترة الثلاثينيات، والأربعينيات... خاصة أن الجهود المسرحية اللاحقة... اتسمت في تلك المرحلة بالجهود الذاتية للفنان حمد الرجيب، دو ن أن يكون لها صلة في تأصيل التجربة الدرامية الكويتية... وهي جهود لم تكن تخلو في كل الأحوال من العثرات، والملاحظات.

والأمر ذاته، فإن زكي طليمات - وتلامذته في فرقة المسرح العربي - لم يستطع أن يؤسس الحركة أو التيار ذاته... بقدر ما نجح في تنظيم النشاط المسرحي في البلاد، وتحريكه، وتفعيله على نحو مخالف لما هو سائد وبالتالي، فإن ما فعله (بالرغم من أن هذا الرأي لا يوافق عليه الكثيرون، خاصة أبناء طليمات) - كان بعيدا عن مرجعيته الاجتماعية، والتاريخية، والتراثية وبعيدا عن موضوع تأصيل التجربة الدرامية الكويتية شكلا ومضموما. غير أننا لا نستطيع أن نقلل في الوقت نفسه من حجم الجهد الطليماتي في إغناء التجربة المسرحية في الكويت وتنظيمها على نحو أفضل.

ولعل ما يؤكد مصداقية هذا الطرح، أن الجيل الثاني من الفنانين المسرحيين الكويتيين: التأليف، الإخراج، التمثيل... لم يستطع أن يواصل النهج الطليماتي ذاته فكرا وأسلوبا، وتطبيقا.. بعد أن توقف طليمات عن العمل في فرقة المسرح العربي... حيث راح هذا الجيل بقصد ودون قصد يتلامس مع صياغات فرقة المسرح الشعبي، وينسج على عروضها تنويعات أخرى.. كان التنافس أهم دوافعها.

وعلى سبيل المثال يمكننا هنا العودة إلى ريبورتوار فرقتي المسرح الشعبي، والعربي، ومقارنة نتاجهما المسرحي بعضهما ببعض خلال فترة الستينيات (فقط) .لنكتشف ان هذه العروض المسرحية كانت تسير في اتجاه مسرح النقد الاجتماعي... باستثناء مسرحية (الحق الضائع) التي كانت تناقش مسألة نكسة الخامس من يونيو العام ١٩٦٧.

وبالعودة إلى ريبورتوار فرقة المسرح العربي... في أعقاب طليمات، سنلاحظ مايلي:

١- غياب النص العربي الذي كان سائدا في عهد طليمات.

٢- غياب المضمون القومي.. حيث توجه الخطاب المسرحي إلى الداخل.

٣- غياب النص الناطق باللغة العربية الفصحى، وظهور النص الناطق بالعامية.

٤- غياب النصوص المسرحية المؤلفة سابقا... فكل هذه النصوص صارت تؤلف في الحال... وتخرج في الحال.

٥- غياب النص ذي المضمون التاريخي، وسيادة النص الاجتماعي.

في العام ١٩٦٣ وبالتحديد مع إعلان تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي، وقبل أن تشكل أسماء الجيل الثاني في خارطة الحركة المسرحية في الكويت... على نحو يسمح له بتحمل مسؤولياته التاريخية والأدبية والفنية... كانت المفاجأة... المفاجأة التي لفتت انتباه أهل البحث والدراسة، والاختصاص في تاريخ الحركة المسرحية في الكويت.

ففي هذه الفرقة المسرحية الوليدة - التي تأسست خارج الأطر النشمية والطليماتية - التقت جهود كاتب مسرحي كويتي شاب، يتمتع بثقافة واسعة، وعقلية تمتلك القدرة على الجدل وفن المحاورة يدعى: عبدالعزيز السريع، مع شاب مسرحي كويتي آخر، جمع في آن واحد بين أدب المسرح وحرفة المسرح، ويتمتع بحب لا متناهيا للمسرح وبثقافة أدبية وفنية واسعة، لا تقل شأنا عن الأول، ويدعى: صقر الرشود.. الذي كان قد مر لتوه بتجربة غير ناضجة مع فرقة المسرح الشعبي.

هنا في هذه الفرقة، تلاحقت الجهود، وتوافقت الأفكار، وتطابقت الطبائع والأمزجة، وتكاملت الطموحات وتلامست الخبرات عبر جيل جديد من المسرحيين الكويتيين الشباب الذين بدأوا يفرضون حضورهم على واقع الحال... جيل جمعهم هم واحد اسمه المسرح: عبدالله خلف، نورة علي عبدالله الخميس، سالم الفقعان، صقر سلمان الرشود، مكي القلاف، يوسف الشراح، سعيد يعقوب الرفاعي، عبدالله عبدالرحمن الروحي، حمد المؤمن، حياة الفهد، جاسم شهاب، مساعد محمد الفوزان، أحمد عبدالله القطان، وليد أحمد الخالد، منصور عبدالله خليفة المنصور، عبدالعزيز فهد المؤذن.

منذ البدء وبذكاء شديد انشغل عبدالعزيز السريع بقضية واحدة، لم يحد عنها طوال حياته... وهي دراما الأسرة الكويتية، وبمعنى أدق الدراما الاجتماعية... حيث راح يخلق تنويعات مسرحية لقضية واحدة، وازن فيها بين المتطلبات الفنية، والمتطلبات الفكرية، دون أن تسيطر إحداهما على الأخرى فتفقد التجربة وجودها... مستمدا مادته من الهموم الاجتماعية الآنية... ومنطلقا من الآن الحاضر إلى المستقبل... فكتب للمسرح منفردا المسرحيات التالية:

١- الأسرة الضائعة ١٩٦٣... وعلى خلفية خلاف مع أعضاء اللجنة الثقافية في المسرح نتيجة تدخلها المباشر في تعديل النص، عن طريق الحذف والإضافة، تبرأ السريع من النص... ليعيد صياغته فيما بعد بشكل جديد، واسم جديد.

٢- الجوع، ١٩٦٤.

٣- عنده شهادة، ١٩٦٥.

٤- لمن القرار، ١٩٦٨.

٥- فلوس ونفوس، ١٩٧٠ وهي صياغة جديدة لمسرحية الأسرة الضائعة.

٦- الدرجة الرابعة، ١٩٧٢، وهي صياغة جديدة لمسرحية لمن القرار.

٧- ضاع الديك، ١٩٧٢.

كما كتب مشاركا زميل دربه صقر الرشود المسرحيات التالية:

١- (١، ٢، ٣، ٤، بم)، ١٩٧٢.

٢- شياطين ليلة الجمعة، ١٩٧٣.

٣- بحمدون المحطة، ١٩٧٤ - ١٩٧٥.

واستنادا إلى نتاجات الحركة المسرحية الكويتية في عقد الستينيات والعقود التالية، يمكننا أن نقرر أن كاتبا مسرحيا كويتيا من أبناء الجيل الثاني، والأجيال التالية... لم يحقق النجاح الفني الذي حققه الكاتب عبدالعزيز السريع... على الرغم من أن البعض تجاوزه كثيرا من حيث الكم. فكان بحق رائد حركة التأليف المسرحي في الحركة المسرحية الكويتية، وواضع أسس الدراما الأسرية فيها... على الرغم من أن النشمي كان قد سبقه في ذلك في خمسينيات القرن العشرين، وسعد الفرج في مطلع الستينيات، وتزامن معه كل من: عبدالحسين عبدالرضا، وعبدالرحمن الضويحي، وحسين الصالح الحداد، وصالح موسى وصقر الرشود وغيرهم من أبناء الجيل الثاني والثالث في الحركة المسرحية الكويتية، من أعضاء الفرق المسرحية الأهلية، ولعل ذلك يعود إلى اعتبارات كثيرة نذكر من أبرزها:

١- في الوقت الذي انشغل فيه كل من: عبدالحسين عبدالرضا، وسعد الفرج، وصالح موسى، ومحمد جابر، ومحمد السريع بالكتابة والتمثيل للمسرح في آن واحد... وفي الوقت الذي انشغل فيه كل من: صقر الرشود، عبدالرحمن الضويحي، حسين الصالح الحداد بالكتابة والتمثيل والإخراج... علاوة على انشغال الجميع بمسألة الإدارة المسرحية... انشغل - فقط - عبدالعزيز السريع بمسألة الكتابة للمسرح، ولم يتأرجح هنا، وهناك... بل حافظ على موقعه ككاتب مسرحي في خارطة الحركة المسرحية الكويتية... مع استثناء يتيم، لم يتكرر ثانية في التمثيل والإخراج.. حيث كانت له محاولة واحدة في التمثيل المسرحي، جاءت عبر مسرحية (الأسرة الضائعة) وهي من تأليفه، وإعداد اللجنة الثقافية، وإخراج صقر الرشود، ١٩٦٣.. أما محاولته الإخراجية فقد جاءت عبر مسرحية (الأصدقاء) تأليف هربرت فرجيون ١٩٧١.

هذا التركيز المتعمد في الجانب التأليفي فقط، ساعد عبدالعزيز السريع كثيرا على أن يطرح نفسه في المسرح كمؤلف فقط، بالإضافة إلى إمكان تطوير أدواته الفنية في الكتابة، فلم تتشتت جهوده هنا، وهناك...

ولعله من المناسب جدا أن نذكر هنا، أن اتجاهه نحو التأليف، فقط ساعده كثيرا على أن تكون الكلمة هي

”

تعرفت الحركة المسرحية في الكويت على مدرسة إخراجية جديدة قادها زكي طليمات بنفسه في بواكير تأسيس فرقة المسرح العربي... وهي مدرسة تتسم بالانضباط الفني والقواعد العلمية والرؤية التحليلية

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أداته الرئيسة. وهي محور عمله... فبجانب انشغاله بالكتابة للمسرح... ساهم أيضا بالكتابة الدرامية للتليفزيون والإذاعة وكذلك في إعداد وتقديم العديد من البرامج التليفزيونية المنوعة والثقافية... بالإضافة إلى الكتابة في الصحافة، ومن أبرزها مجلة (الكلمة).... الأمر الذي أكسبه مزيدا من الخبرة الأدبية والفنية في التعامل مع المسرح..وبالتالي إغناء تجربته المسرحية حتى رأيناه فيما بعد يكتب وينشر مقالاته وقصصه في الصحف والمجلات الأدبية المتخصصة في الكويت والوطن العربي... لتبقى الكلمة المسرحية هي أداته وفنه ولعبته.

٢- انغماسه الشديد في إطار العمل الإنتاجي المسرحي... مكنه جيدا من التعرف على آلية العمل المسرحي من الألف حتى الياء.. حيث قام بإدارة إنتاج المسرحيات التالية: الخطأ والفضيحة، أنا والأيام، المخلب الكبير، صفقة مع الشيطان، الحاجز ثم غاب القمر، بخور أم جاسم، فلوس ونفوس، الجحلة، الأصدقاء، ١، ٢، ٣، ٤.. بم،شياطين ليلة الجمعة، الأسرة الضائعة، الجوع، الطين، عنده شهادة، لمن القرار، نعجة في المحكمة مهفة والأكنديشن رجال وبنات، القاضي خايف، الدرجة الرابعة، ضاع الديك، بحمدون المحطة... وغيرها من التجارب المسرحية الأخرى.

٣- في جميع كتاباته المسرحية... كانت تشغله القضية الاجتماعية الإنسانية، ولم تشغله القصة، ولم ينبهر يوما ما بحكاية مسرحية.. لذا، فإن مسرحه مشبع بالقضايا الاجتماعية القابلة للنقاش... (على الرغم من أنه كاتب قصة جيد)... ومع ذلك كانت القضية تلح عليه في التجربة الدرامية منذ البدء وحتى النهاية... الأمر الذي جعله من الناحية الفنية يسيطر على حكايته وشخصياته، والتفريعات المشهدية للأحداث الدرامية، وارتباطها بالمحور

”

منذ البدء وبذكاء شديد، انشغل عبدالعزيز السريع بقضية واحدة لم يحد عنها طوال حياته... وهي دراما الأسرة الكويتية

•

اكتسب الجيل الثاني من المخرجين المسرحيين الذين جاءوا بعد طليمات قدراً من التعلم والمعرفة مكنهم من إخراج أعمالاً مسرحية مهمة

“

الدرامي الرئيس.

فمسرحية (الأسرة الضائعة)، التي تنكر لها السريع بعد تحويرها من جانب اللجنة الثقافية، واكتفى بالتمثيل فيها، والاعتراف بفكرتها... كانت خطوة مهمة في طريق تعرفه على أدواته وقدراته الفنية كمؤلف مسرحي ينتمي إلى الجيل الثاني من المؤلفين المسرحيين الكويتيين.. كما لفتت الانتباه إلى عنصر أساسي في المسرحيات الاجتماعية التي تلتها... إذ أكدت أننا أمام كاتب مسرحي تشغله القضية الاجتماعية، قضية الواقع، والآن... والمستقبل. لقد أكدت هذه الدراما على أهمية احتلال الكاتب لبعض الخبرة عن الحياة التي يحاول تصويرها... والحياة التي ينتمي إليها، والتي يسعى إلى تصويب ما فيها من فساد واعوجاج.

بعد مسرحية (الأسرة الضائعة)، وكذلك مسرحية (الجوع)، وبدءا من مسرحية (عنده شهادة)... صارت دراماته الأسرية. المشبعة بالهموم الاجتماعية الكويتية ترفض، وبشكل متزايد، كافة الأساليب القديمة المستهلكة، (الصراع بين نقيضين فقط، أو نمطين... ينهضان على الأمس واليوم... الماضي والحاضر) ومن ناحية التكتيك، وجد أن المشهد الإجباري مفيد جدا للتوضيح، وعرض جانب من إشكالية القضية الاجتماعية. إضافة إلى توسيع قاعدة شبكة العلاقات الدرامية... ليتحول الصراع الدرامي من بنائية ثنائية تقليدية إلى ثلاثية، ورباعية... وبالتالي تحرير دراما الأسرة في المسرح الكويتي من الصياغة المونولوجية إلى الصناعة الديالوجية، وانعتاقها من التفسيرية السيكولوجية إلى التفسيرية السسيولوجية... (انظر مسرحيات: لمن القرار، الدرجة الرابعة، شياطين ليلة الجمعة، ضاع الديك).. ولم يعد من الضرورة بمكان أن تتوسط الذروة الدرامية منتصف المسرحية، ليأتي بعد ذلك الحل... بل أصبح من الممكن أن تبدأ الأزمة مباشرة في أعقاب المشهد الدرامي الاستهلالي... (انظر:فلوس ونفوس، ضاع الديك. بحمدون المحطة) وهو ما يشير إلى التطور الفني الذي بدأ الكاتب يحققه عبر الخبرات المتراكمة.

٤- وفق هذا النسق الفني المتطور، لم يشغل الكاتب عبدالعزيز السريع نفسه في البحث عن صياغات كاريكاتيرية لشخصياته الفنية، ولم يحاول خلق نسخ مكررة منها، بحيث تقع ضحية النمطية، كما كان يفعل الآخرون في كتاباتهم الدرامية... وبالتالي، أصبح قريبا من طروحات جون أوزبورن كاتب الواقعية الجديدة في المسرح البريطاني، وذلك في قوله: «أريد أن أجعل الناس يحسون، وأن أعطيهم دروسا بالإحساس» ومثل هذا الإحساس لم يكن يتأتى إلا من خلال شخصيات واقعية تسيطر عليها الأحاسيس والانفعالات، أكثر ما تسيطر عليها الشعارات والكلاشيهات... أي شخصيات درامية إنسانية تبني مواقفها نتيجة الفعل الدرامي، لا نتيجة الحوار الدرامي... وهو ما يعني بالقول: شخصيات أفعال، لا أقوال.

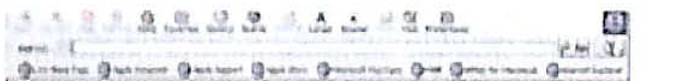
من هنا، كان الإحساس في مسرحه عنيفا عاليا، بلا حدود، واجتماعيا، يبشر بنهضة جديدة، وعالم جديد، وفكر جديد، فالشخصيات قريبة، بل قريبة جدا من الناس... إن لم يكن هم الناس أنفسهم فوق خشبة المسرح.

وفي هذا الجانب يقول الدكتور محمد حسن عبدالله: «السريع أغزر كتّاب المسرحية في الكويت إنتاجا، ليس بعدد المسرحيات التي قدمها - فهناك من قدم أعدادا أكثر، والعدد لا مفهوم له في الفن - وإنما بالعمق الذي تبلغه شخصياته، فيمكن القول دون أي مغامرة إنه أول من كتب المسرحية الفنية في الكويت، وإن كان مسبوقا بكتّاب كثيرين، لأنه أكثرهم رعاية للأصول الفنية أولا، ولأنه يقدم من خلال مسرحياته نماذج إنسانية لا تفقد خصوصيتها أي انتمائها البيئي ثانيا، ولأنه أول من وصل الفن المسرحي في الكويت بالفن المسرحي خارج نطاقه المحلي، فمد جسرا مع المسرح في مصر والشام من خلال طرحه لقضايا البيئة المحلية، على مستوى من العمق الإنساني يسمح بتذوقها في مختلف البيئات ثالثا، ولأنه عادل بين العمل المسرحي الذي يعني بالظاهر والمظاهر، وسبر الأغوار بالتحليل وتتبع الانعكاسات المختلفة رابعا وأخيرا».

٥- لم ينشغل عبدالعزيز السريع، مثلما انشغل معظم أبناء الجيلين الثاني والثالث من كتّاب الدراما في البحث عن صياغات كوميدية لفظية، ولم ينسحب وراء كوميديا الشخصية، وكوميديا التصنع، ولم تغره كوميديا التهريج Slapstick Comedy، أو الكوميديا الهابطة Low Comedy في شيء... وهي ألوان الكوميديا التي سيطرت على معظم نتاجات الحركة المسرحية الكويتية وصبغتها بلونها الخادع... إنما اهتم في مسرحه - وبشكل أساسي بكوميديا الموقف Comedy of situation وهو الذي يستند في صياغته إلى مهارة فنية عالية في بناء الحبكة الدرامية ... حيث ينصب اهتمام الكاتب في المفارقات الدرامية الناشئة عن تفاعلات الشخصية الدرامية في هذا الموقف أو ذاك... دون تصنع أو كسر للبناء والمعنى.

وفي الوقت نفسه لم تكن الأجواء الكوميدية لدى السريع بعيدة عن الأطر الاجتماعية والمرجعية الاجتماعية التي صاغ مسرحه عليها.. بل كانت نابعة من ذات البيئة فكرا وسلوكا، شكلا ومضمونا.

استنادا إلى هذه المنطلقات التفسيرية في قراءة واقع الحركة المسرحية في الكويت... منذ نهاية الثلاثينيات وحتى مطلع السبعينيات.. يتأكد لنا - وبشكل لا يدعو للشك - أن الجيلين الثاني، والثالث.. هما اللذان أخذا على مسؤوليتهما صياغة أوراق الحركة المسرحية الكويتية تنظيما وبناء وإنتاجا.. حركة مسرحية تنطلق من الواقع الكويتي وتعود إليه، تحمل ملامحه، وتترسم أبعاده.. وتحلم بغده.. وهو الأمر الذي مهد الطريق للأجيال التالية اللاحقة (الرابع والخامس والسادس) للوقوف على أرضية مسرحية ثابتة، لها قاعدتها الرصينة، ولها إرثها وتقاليدها.. ولها مخزون من «الريبورتوار» المسرحي.. ما يكفي للاستناد إليه، نحو تحقيق مستقبل فني آخذ في النماء والتطور،

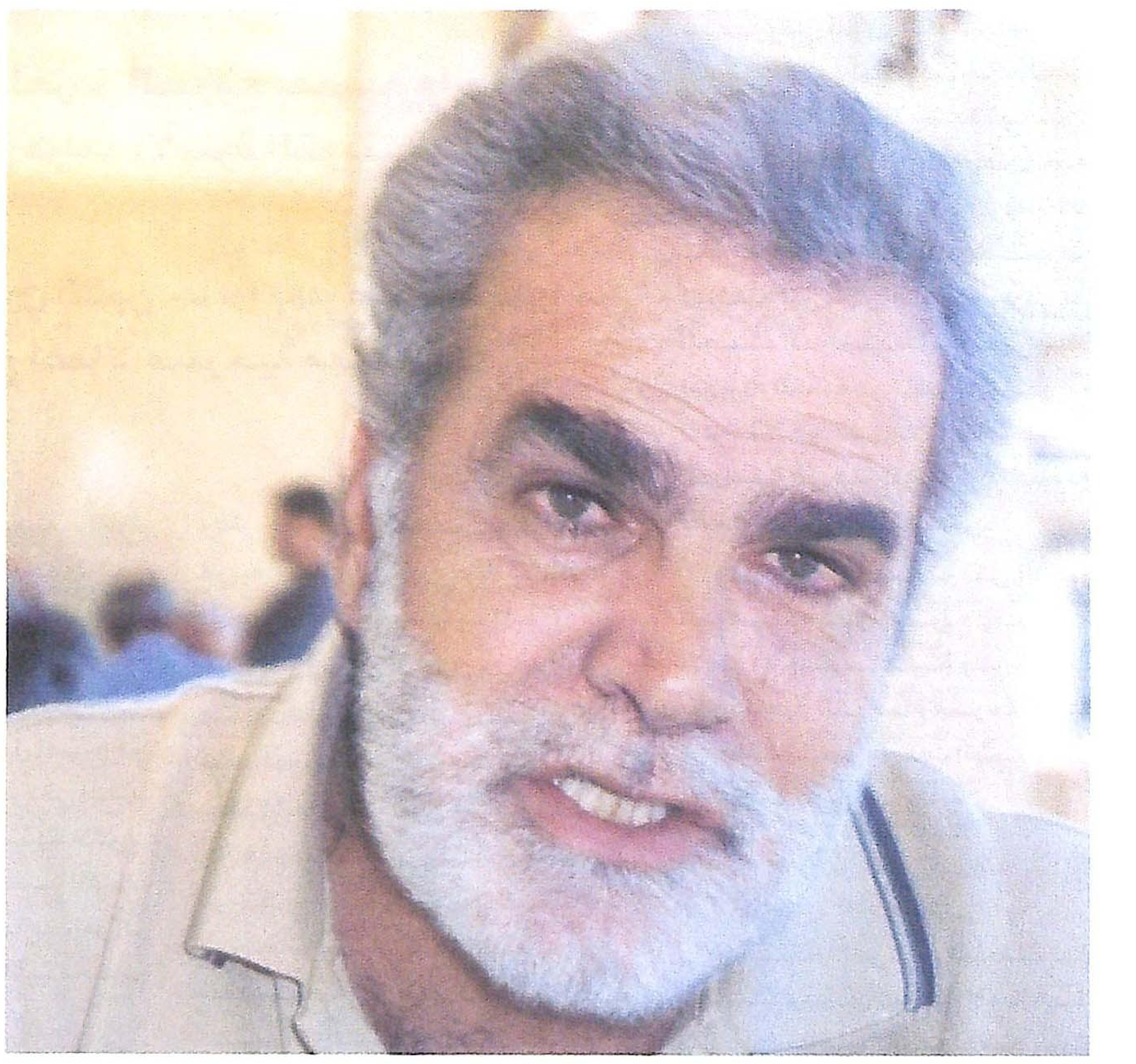


www/.playbill.com/cgi- bin
/plb/central?cmd = Start

يعرض هذا الموقع كل ماله صلة بالمسرح حول العالم، من اخبار عالمية وجداول عروض المسرحيات، كذلك هناك أداة للاستفسار عن فناني المسرح الكبار.

مسرحية «شاليه السعادة»

لقطة من مسرحية اليوم



رفيق علي احمد

يمتلك الممثل اللبناني رفيق علي أحمد من الوعي بقضايا وطنه وفنه، ما يجعله ينخرط في شكل مسرحي خاص به، يرى أنه تعبيراً عن حالة اجتماعية ونفسية أصابت الوطن. فـ «المونودراما» عند رفيق علي أحمد ليست مجرد شكل مسرحي يتيح له كممثل أن يبرز قدراته الأدائية، لكنها إطار وعي لمضمون مسرحي أراد التعبير عنه والوصول به الى الناس، كل الناس، في كل زمانٍ ومكان.!

نديم جرجورة - لبنان

رفيق علي أحمد

من العمل الجماعي إلى تجربة الممثل الواحد

لا يمكن استعادة التجربة الفنية التي خاضها المسرحي اللبناني رفيق علي أحمد، في تسعينيات القرن العشرين، دون العودة إلى مشاركته الفعلية في أعمال مسرحية لبنانية، سعت إلى إعطاء المنحى الدرامي بعده الحياتي والاجتماعي والإنساني، وعملت على إيجاد حيِّز ثقافي وفني بقدر ما غاص في محلية لبنانية، لم ينفصل عن مناخه العربي، أقله على مستوى الصراع الإنساني في مواجهة تحديات القدر، وتحولات العصر. اتسمت هذه التسعينيات نفسها بكونها المرحلة الخصبة التي بلورت حضوره ممثلا مونودراميا، والتي عملت على تفعيل هذا النمط المسرحي في المشهد الثقافي والفني اللبناني، تحديدا، لكن قدراته الأدائية الإبداعية لم تكن أقل من خلاصة التجربة الفنية التي خاضها، منذ نهاية السبعينيات، عاملا على جعلها - بشكل أو بآخر - تعبيرا صادقا عن معاناة مجتمع ينتمي إليه، وناس يعيش معهم وبينهم.

رفيق علي أحمد لم يأت إلى المسرح من فراغ، ولم يمارس نشاطا فنيا، على الخشبة أو أمام الكاميرا، إلا انطلاقا من إحساسه العميق بقدرة العمل الفني، خصوصا المسرحي منه، على أن يكون وسيلة لتطوير صيغة ما للتواصل مع الناس. فالمسرح، بالنسبة إليه، حوار بين المتكلم/ الممثل والمتلقي، سرعان ما يتحول إلى لقاء حسي يتجاوز الخطابية المعهودة، كي يبني علاقة مباشرة، من دون تنازلات درامية أو فنية أو تقنية، مع الناس الذين هم، في الواقع، أدوات هذا النص - المسرح. من هنا، بدا أن رفيق علي أحمد لا يشارك، عن قصد أو ربما بمحض المصادفة، إلا في أعمال « تقول وتعبِّر عن هم الناس وواقعهم».

لم يتخل رفيق علي أحمد عن هذا التوجه الذي اختطه لنفسه منذ اللحظات الأولى التي أسست مساره الفني، ولم يتنصل من مسؤوليته الثقافية والفنية، إزاء هذا « الارتباط العضوي» بين النتاج الإبداعي وقضايا الناس والمجتمع. وبعد مرور أكثر من عشرين عاما على انخراطه الفعلي في المسرح اللبناني، لا يزال مثابرا على نهجه في امتلاك أدوات التعبير الفني، التي تعكس واقع المجتمع اللبناني وذاكرته وتحولاته.

شكَلت « الجرس» (١٩٩١)، التي كتبها ومثلها رفيق علي أحمد، متعاونا مع روجيه عساف مخرجا، المفصل الذي أدى إلى بداية التحوّل في مساره، على الرغم من انتمائها الى أسلوب «مسرح الحكواتي»، وفي الوقت نفسه اختصرت مرحلة الانتقال من هذا المسرح الذي يقدم الحكاية على شكل مسرحية، إلى الفرد الواحد، أي كما قال رفيق: « عودة إلى الأصالة، مع استعمال التقنيات التي مارسناها، و (الاستفادة من) الخبرة التي اكتسبناها خلال هذه التجربة، التي اختصرناها في ممثل واحد» . لكن رفيق لم يكتب مسرحيته الأولى لممثل واحد، بقرار مسبق: «ربما لأننا دائما كنا نعمل بشكل جماعي، عندما التهمت الحرب ذاكرة الناس والمجتمع ، فتشتّت المجتمع وانقسم الى فئات وطوائف»، فـ «فرقة مسرح الحكواتي » هدفت (من بين أمور أخرى) إلى لقاء الجميع ، من دون استثناء، «دفاعا عن مجتمعنا وذاكرتنا ضد هذه الهمجية». لذا، وبعد المرحلة الأخيرة من الحرب اللبنانية، التي زادت من ابتعاد الناس عن بعضهم، والتي بعثرت حتى الشخص الواحد، وفتّتته إلى شخصيات مختلفة، كتب رفيق علي أحمد عمله المسرحي المونودرامي الأول.

> كتب عمله المونودرامي الأول بعد المرحلة الأخيرة من الحرب اللبنانية التي بعثرت الشخص الواحد الى شخصيات مختلفة

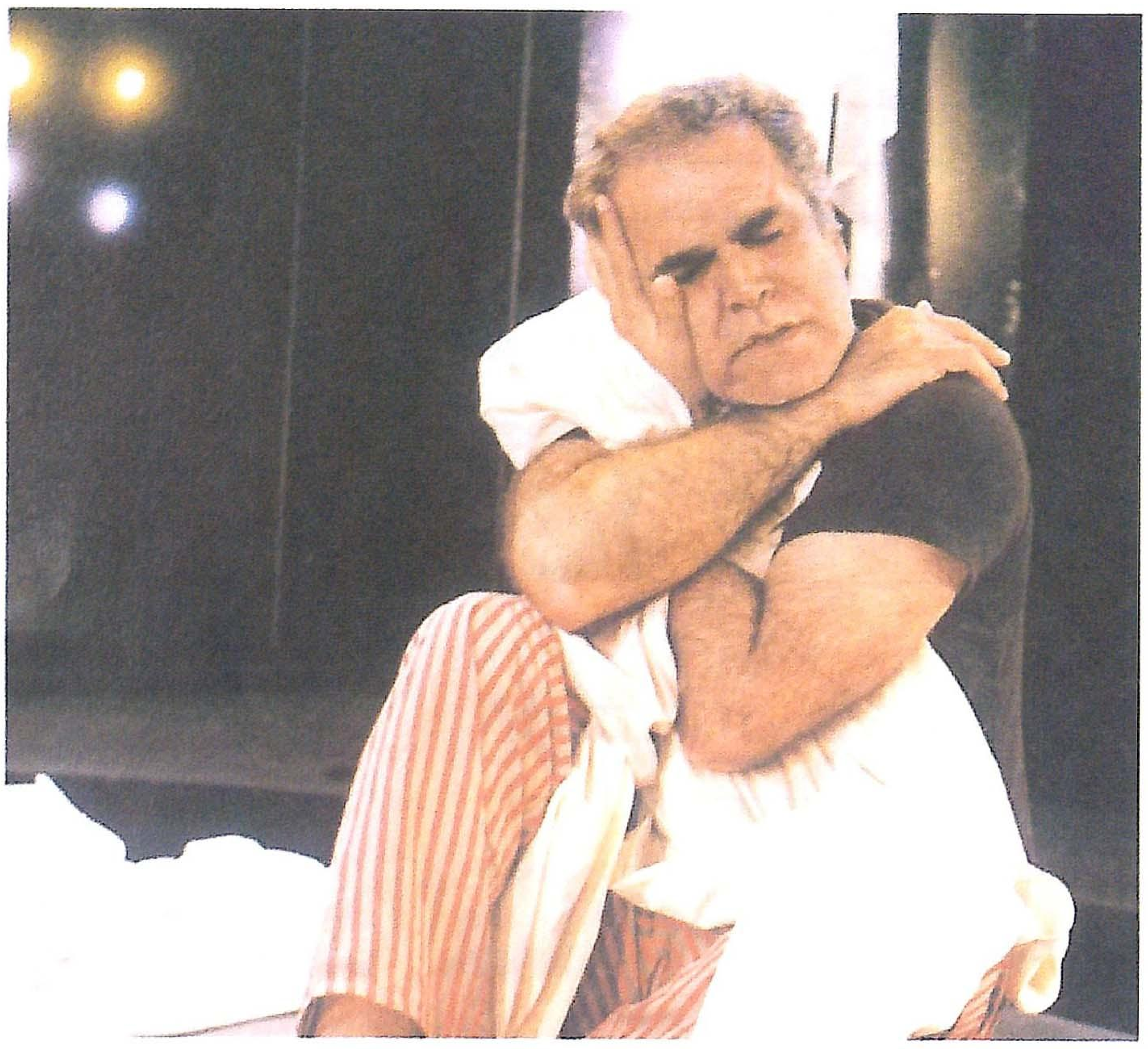
انتسب رفيق إلى دار المعلمين في بيروت، وعاد - في العام ١٩٧٢ - إلى النبطية مدرسا في الصفوف الابتدائية، ومنشطا مسرحيا في المهرجانات الصيفية، إلى أن اجتاحت «إسرائيل» لبنان، للمرة الأولى، في مارس من العام ١٩٧٨، وأنشأت «الشريط الحدودي»، مما دفع بعلي أحمد وعائلته، إلى النزوح إلى منطقة «حي السلم» في الضاحية الجنوبية للعاصمة. درس التمثيل في قسم المسرح التابع لـ «معهد الفنون الجميلة»، وقبل تخرجه منه في العام ١٩٨١، مثَل بإدارة يعقوب الشدراوي في مسرحيتين: «ميخائيل نعيمة» (١٩٧٨) و«جبران والقاعدة» (١٩٨١): جاءت الأولى في إطار تكريم ناسك الشخروب، أدَى فيها أحد الأدوار الرئيسة، وهو شخصية الأرقش، في حين أن الثانية قدِّمت في مهرجان نظَمه «اتحاد الكتّاب اللبنانيين» تكريما لجبران، تعددت فيها أدواره، في لوحات مختلفة. بين هذين العملين، شارك رفيق في مسرحية لـ «فرقة الحكواتي»، أخرجها روجيه عساف بعنوان «من حكايات ١٩٣٦»، تناولت قصة المناضل الجنوبي أدهم خنجر، ومسائل الوحدة مع سوريا ودولة لبنان الكبير والانتداب الفرنسي. في العام ١٩٨٢، التقى علي أحمد ثانية الفرقة نفسها، والمخرج ذاته، في «أيام الخيام»، التي استعادت - من بين عناوين جنوبية فرضها الاحتلال الإسرائيلي - أوضاع تلك المنطقة (الخيام) ومآزق ناسها في يوميات مواجهاتهم وعملائه، هذه المسرحيات بدت كأنها «توثيقية تفصيلية بالمعنى الإنساني الحي والدينامي، لا بالمعنى التسجيلي والتقريري البارد النظرة».

شهد النصف الثاني من الثمانينيات اختلافا في نمط التعبير الثقافي والفني لدى رفيق علي أحمد، بحيث إن اشتغاله المسرحي اقتصر على تجربة عربية واحدة، خاضتها «فرقة الممثلين العرب»، بإنجازها «ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ» (١٩٨٥)، التي أخرجها المغربي الطيب الصديقي، عن نص للدكتور وليد سيف، مثّل فيها رفيق دور شهريار، أمام نضال الأشقر في دور شهرزاد: « الجديد هنا يكمن في التنويع، وفي الدور المختلف الذي لعبه رفيق في هذه المسرحية، مما أغنى خبرته، وأتاح له فرصة الاختلاط بأجواء الممثلين العرب» في حين أن تجربته السينمائية التي انطلقت في العام ١٩٨١ مع هيني سرور في « ليلى والذئاب »، تمخضت عن مسار بصري متميز، عرفه مع برهان علوية في (١٩٨٤)، ومارون بغدادي في « لبنان بلد البخور والعسل » (١٩٨٦)، بينهما «معركة» روجيه عساف أول تجربة سينمائية لـ «فرقة مسرح الحكواتي»، في العام ١٩٨٥. أما التسعينيات فقد شهدت أفلاما له: «خارج الحياة» (١٩٩١) لبغدادي أيضا، « أحلام معلقة» (١٩٩٢) لجان شمعون ومي المصري، « ناجي العلي» (١٩٩٣) لعاطف الطيب و « شكرا

« سقراط » لمنصور الرحباني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> في «المجد الضائع» لكركلا
> و «آخر أيام سقراط» لمنصور رحباني
> أثبت أنه ممثل شامل من الطراز الأول
> و نجح في تأصيل نمط لبناني
> للمونودراما المسرحية



« قطع وصل » إخراج ناجي صوراتي

ناتكس، (١٩٩٧) لإيلي خليف

كان على رفيق علي أحمد، مع نهايات الثمانينيات أن يخرج من سنواتها الأخيرة، الموغلة في التشرذم والقلق والدمار المدوي في أزقة بيروت وفضائها الملوث بألف خطيئة وخطيئة، كي يستنبط من التجارب الإنسانية الحية مزيدا من اختبارات جعلته يقف عند الخط الفاصل بين التمرد بحدة على الواقع المزري، أو الاستسلام لمزالق الصمت والعزلة القاتلة. لأنه عاش التزاماته إلى أقصى الحدود، اختار طريقه الأسمى، أي الأصعب، في معركته الثقافية والفنية، وعرف كيف يستفيد من لحظة التحولات، ليساهم في تفعيل حضوره، وليؤسس علاقة جديدة - قديمة بجمهور بدا كأن صدمة السلام الوهمي منحته شيئا من حماسة البحث في الأسئلة المصيرية، قبل أن تجرفه الأزمات المعيشية والاقتصادية والحياتية الخانقة.

ولئن برزت «الحلبة» (١٩٩٠) في هذا المفصل التاريخي بين أعوام الحرب اللبنانية (١٩٧٥ - ١٩٩٠)، وبين بدايات ملتبسة لسلام منقوص وهش (بالإضافة إلى تمثيله، في العام نفسه، في فيلم «الآخر» للفرنسي برنار جيرودو، عن قصة لأندريه شديد)، ذلك أن «الجرس» جاءت في العام ١٩٩١، إعلانا صارخا للمأزق اللبناني، بفضحها هشاشة البنية السياسية والفكرية، والنسيج الاجتماعي، وبإيغالها في خصوصية النفس البشرية التي عانت التمزق والتشرد والخراب. وفي أعماله اللاحقة، سعى رفيق إلى مواكبة المأزق اللبنانية المتتالية، من دون أن ينعزل عن عالمه العربي، فإذا به، في العام ١٩٩٦، يتعاون مع زياد أبو عيسي في «المفتاح»، التي أخرجها المسرحي الشاب ربيع مروة، والتي تناولت القدس، في سرد تاريخي متخيل. هنا، اعتبر رفيق أن التاريخ قصة، وأن كل واحد يتناوله من زاوية معينة وخاصة: «المؤرخ، مثلا، يأخذه من زاوية تاريخية، أما أنا فتناولته من زاوية الهم والوجع والتبادل الإنساني».

بدءا من مطلع التسعينيات، احتدم النقاش اللبناني، على المستويين الداخلي (كيف نصنع سلاما ثابتا على أسس عصرية، تحترم الذات اللبنانية وخصوصيات تنوعها الثقافي والفكري والأيديولوجي والحضاري والديني، ضمن بوتقة الارتباط الحسي بالوطن)، وبرز صراع خطر بين منطقين متناقضين: انبثق الأول من اللامبالاة المدوية إزاء ضرورة إزالة آثار الحرب اللبنانية، وتفعيل المصالحة الوطنية الحقة، وسعى الثاني - بكل ما لديه من طاقة ثقافية وفنية - إلى بلورة ثقافة مضادة لمنطق الحرب واستمراريتها بأشكال مختلفة، بناء على مشروعها الداعي إلى سلم أهلي، عماده هذا المجتمع المدني العلماني الديمقراطي.

يمكن القول إن مسرحية «الحلبة»، التي كتبها بول شاوول وأخرجها فؤاد نعيم ومثّلت فيها نضال الأشقر مع رفيق، في العام ١٩٩٠، كانت لحظة التحول في مسار رفيق علي أحمد، التي نقلته من تجربة سابقة، في إطار العمل الجماعي (الحكواتي، يعقوب الشدراوي، فرقة الممثلين العرب...)، إلى تجربة أكثر شخصية والتزاما برؤية الذات ورواياتها حكايات هذا المجتمع وقضاياه. فـ «الحلبة» كتبت (وأنجزت) بهم شعبي مشغول بحرفية تقنية عكست شفافية إنسانية حادة وعنيفة في استعادتها فصول الحرب، كما في قراءتها النقدية القاسية، التي لم توفر أحدا، بل دافعت عن أسئلة الذات في مواجهة ذاكرتها ومستقبلها. قال رفيق علي أحمد («الكفاح العربي»، ١٢ - ٨ - ١٩٩١): «نجد عند بول شاوول هذا الإحباط وهذا التعب وهذه اللاجدوى من الحرب، الموجودة (كلها) في عملي»، مضيفا أن في «الحلبة» مسلح ميليشيا «يحكي ويدين نفسه، أما في «الجرس»، فثمة مواطن يحكي معبرا عن نفسه»

التحوّل الذي طرأ على مسار رفيق علي أحمد المسرحي، والذي دفعه إلى خيار التعبير الفني منفردا في أشكال درامية وصيغ مسرحية مختلفة، نتج من واقعة تفكك «فرقة الحكواتي»، بحيث إن كل فرد منها باتت له طريقه الخاصة، طبقا لظروفه». إزاء ذلك، ظلت الصداقات حاضرة في العلاقات الشخصية، وظل رفيق يرى نفسه منتميا إلى مسرح الحكواتي، «من دون أن أغفل التطور الذي طال معظم أمور الحياة»، من هنا، «كان البحث عن تطوير قدراتي المسرحية، وبالتالي، فإن قضية الجنوب لم تعد الهم الأوحد، ودخلت قضايا مهمة أيضا ينبغي معالجتها».

لا يعني هذا تنصلا من ذاكرة فردية وجماعية، احتل رفيق علي أحمد موقعا بارزا فيها، بقدر ما هو استجابة للمآل التي أفرزتها نهاية الحرب اللبنانية، وبداية السلام الهش والمنقوص، بل ربما استجابة لضرورات المعاينة الحسية لما يدور حولنا، بعد أن فرضت الحرب - وما حدث قبل اندلاعها وفي أثنائها، من نزاعات اجتماعية وحياتية ويومية - مواكبة الحالات الداخلية، بكل أشكالها. فيما بعد، بدأت الهموم العربية تلح بسؤالها على وعي الفنان، وتدفعه إلى البحث في تفاصيلها وتداعياتها، انطلاقا من تنبه ذاتي إلى غنى هذه الأرض الثقافي والحضاري، وإلى تنوعها ومزيجها البشري، الذي بدل أن يكون مصدر غنى لحياتنا، استغل بالشرذمة والقتل والمصالح الشخصية. فكانت مسرحية «المفتاح» (١٩٩٦)، التي ذهب فيها إلى القدس، ليطرح أكثر من علامة استفهام وسؤال، تصيب إنسان تلك الأرض، مهبط الديانات الثلاث، حيث القداسة مجبولة بالتاريخ والجغرافيا في آن واحد». لكن الاستعانة بالتاريخ لبناء نص مسرحي، لم تنحصر في «المفتاح» فقط، ففي العام ١٩٩٧، شارك رفيق في «الأندلس: المجد الضائع»، المسرحية الاستعراضية الراقصة لعبد الحليم كركلا، وفي العام التالي (١٩٩٨)، أدى شخصية الفيلسوف الإغريقي سقراط، في «آخر أيام سقراط» لمنصور الرحباني، هاتان المسرحيتان التزمتا بنية العمل الغنائي الاستعراضي الراقص، وسعتا إلى معاينة البعد التاريخي للحالة الإنسانية، في مواجهة القدر والطغيان والذاكرة، مع ميل أكبر إلى النسق الغنائي - الراقص، من دون ابتعاد كلي عن الجانب التاريخي الدرامي، على عكس «المفتاح»، التي تعتبر عملا مسرحيا يمتلك خصوصيته الفنية في معاينة النص التاريخي، باستدعاء المتخيّل الدرامي.

> صدمة السلام الوهمي
> منحتة شيئا من
> حماسة العمل و البحث
> في الأسئلة المصيرية
> مما جعله متميزا
> فيما يطرح ويقدم

آخر الأعمال المسرحية، «قطع وصل» (تأليف وتمثيل رفيق علي أحمد، مع دور صغير لزكي محفوض، إخراج ناجي صوراتي)، تتمحور - أيضا - حول الإنسان اللبناني ومعاناته التي تتوازى، إلى حد ما، مع معاناة الإنسان العربي، من خلال طرح قضايا القبلية والعائلية، وعلاقة الرجل بالمرأة، وعلاقة المواطن بالسياسة ومدى استسلامه لقدره.

لا تخرج «قطع وصل» عن المسار الخاص برفيق علي أحمد، خصوصا لجهة تمسكه بهذا الشكل الفني، المتلائم مع خصوصية بنية نصه، وتاليا لجهة ارتباط هذا النص بقدرة الشكل على التحول إلى صورة حقيقية لمعنى التزام الهم الإنساني. حاولت هذه المسرحية أن تصنع من الحكاية نفسها مادة لتجديد مثل هذا الخطاب المكرر في أعمال سابقة: المعاناة اللبنانية الحادة في عمق النزاعات الطائفية والاجتماعية والحياتية (في انعكاساتها النفسية والروحية المختلفة)، وضرورة التوقف عند الصراع الدائم مع «إسرائيل». من هنا، بدت «قطع وصل» كأنها نسخة عن عمليه السابقين «الجرس» (وهو الأجمل) و «زواريب». فتجربة رفيق علي أحمد الفنية في تأصيل نمط لبناني للمونودراما المسرحية، لم تعد تنتج استمرارية جمالية في تفعيل اللغة الدرامية، أو في ابتكار نمط تجديدي يفترض أن يساهم، أكثر فأكثر، في إضاءة النص، وفي جعله مرآة حقيقية للذات وتداعياتها، كما للواقع وإفرازاته ◆

«الجرس» ١٩٩١، إخراج روجيه عساف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تكن طفلة عادية مثل بقية الأطفال. حرمت أناملها الصغيرة من العبث بألعابها، وحبست طفولتها داخل صندوق، بعد أن جرفها عشق الباليه الى عوالم جديدة.
تضحك هبة ضحكة طفولية طويلة وتقول: كنت أتصور أن جميع الأطفال يعيشون هكذا كما عشت أنا طفولتي في تدريبات شاقة ومضنية، ولكنني عموما كنت أجد بعض الدقائق لألعب مع الآخرين.

عندما تلتقي بأبناء بلدك الموهوبين الذين يعملون في أماكن مرموقة في دول أجنبية، يسيطر عليك فرح غامر، ولكن سرعان ما يختلط بالأسى أو يمتزج بحالة من الشجن والأسف وأحاسيس أخرى لا تستطيع تفسيرها أو تسميتها!

موسكو - أشرف الصباغ

الأجنبية الوحيدة في تاريخ البولشوي

هبة عبدالفتاح: أحلم بباليه كلاسيكي معاصر

مسرح البولشوي الروسي الذي يقف طوال قرنين من الزمن ليقهر العديد من الأنظمة السياسية والحكومات، ويظل منارة خالدة في سماء أرقى الفنون: الباليه والأوبرا. مسرح البولشوي الذي تحلم أي دولة أن تمتلك مثله، هو رمز خالد لروسيا الثقافة والفنون. وإذا كان البولشوي قد ظل طوال تاريخه يلعب دور الساحة الكسموبوليتانية لراقصي الباليه، ومغني الأوبرا الروس والسوفييت والأوروبيين، فمن الممكن الآن أن نتحدث بثقة عن الوجود العربي على خشبات البولشوي.

سافرت نادية عبدالملك إلى موسكو السوفييتية في بعثة حكومية العام ١٩٦٨ للحصول على درجة الدكتوراه من معهد الفنون المسرحية «جيتس» في تصميم وتطوير الملابس الشعبية الفرعونية في مجال الباليه والمسرح، وبعد أشهر عدة لحق بها زوجها أحمد عبدالفتاح الذي أنهى دراسته في أكاديمية الفنون المصرية وحصل على وسام جمال عبدالناصر ليبدأ رحلته في الحصول على درجة الدكتوراه من معهد السينما «فجيك» في فن التصوير والإضاءة والتكوينات.

نادية عبدالملك هي والدة هبة، وأحمد عبدالفتاح والدها.

ولدت هبة في موسكو العام ١٩٧٣م، وفي العام ١٩٨١م تركت المدرسة الإنجليزية التي التحقت بها وبدأت دراستها في مدرسة «جالوفكينا» للباليه: معمل التفريخ الأساسي لأكاديمية البولشوي وهو الاسم الذي يطلق على مسرح البولشوي. وفي العام ١٩٩١م التحقت هبة عبدالفتاح للدراسة بأكاديمية البولشوي للباليه وبدأت ترقص في الوقت نفسه على مسرح البولشوي. وفي العام ١٩٩٥م أنهت دراستها في تخصص الرقص والتصميم لتصبح إحدى نجمات المسرح الروسي العريق.

تقول هبة: تنتهي الطفولة عند أول خطوة في مدرسة الباليه. هذا المجهود الجبار في التدريبات والدراسة وتعلم اللغات في آن واحد يجعل الطفل مشغولا طوال الوقت وفي أثناء النوم أيضا. ولعل الدافع الوحيد في هذه الحالة هو الحب: حب ذلك الفن الرائع والمركب، الذي ينسيك تماما أي تعب.

تضيف هبة: منذ الطفولة تولد لدي تصور بأن جميع الأطفال يعيشون هكذا. لم أكن أتصور أبدا أن هناك أطفالا يلعبون ويلهون ويمارسون طفولتهم ببساطة... بطفولة. ومع ذلك كنت أجد بعض الوقت لأختلط بهم وألعب معهم. إنني لم أكن أعي أنه من الضروري أن ألعب مثل باقي الأطفال، ولم أندم أبدا.

هبة عبدالفتاح

لكن هل بدأ كل ذلك من فراغ، أم كانت هناك بدايات محددة ربطتك بهذا الطريق الصعب؟

- ولدت في أسرة فنية بسيطة. وربما كانت «أمي» هي المحرك الأساسي الذي دفعني بحب شديد إلى هذا الطريق. وعندما أدركت ما الباليه رحت أشاهد بحب شديد كيف يرقص فلاديمير فاسيليف في «سبارتاكوس»، وكيف ترقص زوجته العظيمة يكاترينا مكسيموفا في «كسارة البندق». فاسيليف ومكسيموفا لعبا دورا أساسيا في إبراز حبي وتعلقي بهذا الفن.

إذن لماذا لم تدخلي قسم الرقص فقط، وفضلت الجمع بين الرقص والتصميم؟

كنت أنوي بالفعل دخول قسم الرقص، ولكن قبيل التحاقي بالأكاديمية غيرت رأيي ودخلت قسم الرقص والتصميم.

وتضحك هبة مرة أخرى قائلة: كل ذلك حدث بسببي أنا، وبسبب إعجابهم بي. كانت المدرسات يوزعن علينا مشروعات صغيرة ونبدأ من جانبنا بتنفيذها. واخترت أنا تصميم عرض باسم «شارلي شابلن». قمت بالتصميم والرقص. وخرج العرض بصورة جعلت المتفرجين في حال دهشة، تلك الدهشة التي تمتزج بالإعجاب والاستغراب و... لا أدري ماذا أقول. ورأت مدرستي أنه إلى جانب الرقص يمكنني أن أعمل في مجال التصميم الذي أثبت نفسي فيه من أول خطوة.

هل هذا هو السبب الحقيقي أم إنه الخوف من قصر عمر راقصة الباليه؟

- في الحقيقة، لا أدري. ولكنني فعلا أتعامل مع الرقص والتصميم بمستوى واحد. ومن أجل أن تتأكد فقد التحقت

> **"طفولتي انتهت عند أول خطوة في مدرسة الباليه، فالمجهود الجبار في التدريبات والدراسة، يجعل الطفل مشغولاً حتى أثناء نومه!"**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.co

> أتضايق جداً عندما أرى بعض الناس ينظرون الى فن الباليه كأنهم يرون سحراً، فأنا ضد أن يظل هذا الفن للصفوة فقط

مؤخرا بكونسرفتوار موسكو. وبدأت دراسة الموسيقى والغناء في مدرسة «خاتشاتوروف». وأنا الآن أغني أيضا.

أوبرالي أم استعراضي؟ وهل هناك ضرورة في عملك تستدعي ذلك؟

- استعراضي طبعا، وبالروسية والعربية والإنجليزية. بل وبدأت وضع بعض الأغنيات التي تجمع بين العربية والروسية، وبين الإنجليزية والعربية، وبين اللغات الثلاث أيضا.

أنا أسألك عن ضرورة ذلك، أم ان الأمر مجرد رغبة عابرة يمكن ان تنتهي في أي لحظة؟

- لا، لا. هذه المسألة مهمة جدا. ولنبدأ من الأفكار الأولية التي أحاول تجسيدها على أرض الواقع. أرجوك لا تتصور أن هذه الخطوات تجري اعتباطا.

ومن أجل أن تثبت هبة جديتها في تنفيذ مشروعها الفني بدأت تتحدث بجدية شديدة واستفاضة.

فتقول: لقد تربيت على مبادئ الباليه الكلاسيكي بالمدرسة الروسية العريقة، وشاهدت التقنيات الغربية في الباليهات الكلاسيكية والمعاصرة إضافة إلى ذلك هناك التطور الخطير في فن الباليه المعاصر.

إذن في هذه الحالة، ألا يمكن لنا صنع توليفة بين الكلاسيكي والمعاصر خاصة أن التربة الكلاسيكية الجيدة ومعرفة القوانين الأصيلة لهذا الفن يمكنها استيعاب مثل تلك التوليفات التي ستعمل حتما على الارتقاء بهذا الفن جيلا بعد جيل.

يبدو أن هبة عبدالفتاح لديها مشروع مغاير ومهم وسيلقى حتما الانتقاد من الجميع بداية من المختصين والأكاديميين وانتهاء بالصحفيين الفنيين.

- تقول هبة: وليس فقط المزج بين الباليه الكلاسيكي والعاصر، بل وأيضا محاولة إدخال عناصر الغناء في بعض الكادرات. ولكن كيف سيتم ذلك بما لا يتعارض مع الخطوط العريضة الأصيلة لفن الباليه؟ هذا ما سوف أحاول تنفيذه في الـ «ليبريتو» الذي أعكف عليه الآن بالاتفاق مع المايسترو طارق شرارة.

مثل تلك المشاريع الإشكالية عادة ما تكون مبنية على اسس معينة أو بالأحرى على طريقة تفكير وأهداف وشروط.

- هذا أمر مؤكد. عندما كنت صغيرة كثيرا ما التقيت أناسا كثيرين غير الذين أتعامل معهم في مجال الباليه. كان الكثيرون منهم يسألون: ماذا تفعلين في هذا الباليه؟ إننا لا نفهم شيئا منه!

اندهشت في البداية. ولكنني اكتشفت أن لديهم حقا. من هنا تولدت رغبتي في أن يفهم الناس هذا الفن ويتعاطوه في حياتهم اليومية. الخطوة الثانية هي أن الكثير من الشبان المعاصرين لا يستجيبون للباليه الكلاسيكي، وأحيانا يلفت نظرهم الباليه المعاصر والرقص الإيقاعي، وبالتالي، فما المشكلة في عمل توليفة فنية قائمة على قوانين الباليه وعناصره لصنع عرض باليه؟

ارى أنك متعلقة بالموتيفات الفرعونية، فهل هذا ناتج من شعور بالحنين خاصة ان غياب الإنسان، أو عدم وجوده في وطنه يجعله يمزج بين التراث والدين والقومية ليصنع لنفسه وطنا مثاليا جميلا هو صورة خاصة جدا من الوطن الذي يتخيله. أليس هناك خوف من أن تتحول الموتيفات الفرعونية إلى مجرد صورة سياحية لجذب متفرج أجنبي، أو اللعب على وتر حساس لدى المصريين؟

-أنا أعتبر نفسي متخصصة وجادة في آن واحد، إضافة إلى وجود هم فني - وطني يربطني بالناس البسطاء في بلادي. وما يهمني بالدرجة الأولى عدم الهبوط بفن الباليه أو الإضرار به بحجة تقريبه من الناس. الشق الثاني من المعادلة هو التجريب على أسس عملية بشأن عملية التوليف هذه، لأنني أرى أن «الناس» في بلادي يملكون الحق في فهم فن الباليه وغيره من الفنون الأخرى، وهم ليسوا أقل من أي شعب آخر. وأنا أتضايق جدا عندما أراهم ينظرون إلى هذا الفن بنظرة من يرون سحرا أو شيئا غير مفهوم. وأنا ضد أن يظل هذا الفن للصفوة.

الأمر الثاني هو الموضوعات الفرعونية. لدي إحساس عال جدا بمصريتي وعروبتي. وهنا أود أن أوجه شكري للروس ولمسرح البولشوي ولروسيا كلها وهي التي أعطتني الدراسة والفهم، ولكنها إلى جوار ذلك رسخت هذا الإحساس القوي لدي. وبالتالي ليس هناك مانع من تناول الموضوعات الفرعونية. وإذا أخفقت مرة فسوف أنجح حتما في المرة الثانية. والأمر لا يقتصر على الموضوعات الفرعونية. فهناك موضوعات مهمة تراثية عربية منها شهر زاد على سبيل المثال. ناهيك عن موضوعات من سوريا ولبنان ودول الخليج والمغرب العربي. إننا نملك مخزونا تراثيا رائعا يصلح مادة أساسية لهذا الفن. ولعلك تعرف جيدا أن الإسبان والفرنسيين والروس يضمنون برامجهم السنوية العديد من الموضوعات الشرقية والعربية إلى جانب دون كيشوت وجيزيل وسبارتاكوس وبحيرة البجع. وأنا نفسي بدأت التعامل مع التراث العربي على حد سواء مع التراث البرازيلي والصيني والأفريقي.

تؤدي على مسرح البولشوي

بهذه المناسبة أتذكر لقاءنا في الطائرة العام ١٩٩٨م. وأذكر جيدا حديثنا عن برامج البولشوي وبالذات عن عرض «أنيوتا» المأخوذ عن قصة قصيرة لأنطون تشيخوف بهذا الاسم. وتطرقنا وقتها إلى قصة «نظرة» ليوسف إدريس وقصص وروايات أخرى لكتاب عرب آخرين. فماذا عن تداعيات مثل هذه الفكرة خلال العامين الماضيين؟

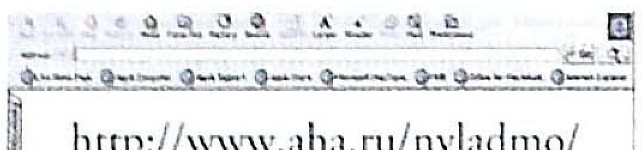
- مثل هذه المشروعات في غاية الصعوبة. ويجب أن تكون هناك أرضية فنية صلبة يقف عليها فن الباليه عندنا من ناحية، ومستوى متقدم نسبيا للناس في تعاملهم مع هذا الفن من ناحية أخرى. وأنا أحاول من جانبي العمل على هذه العلاقة من أجل أن نتمكن من تقديم أدبنا على خشبات المسارح وبالذات في عروض الباليه. وأعتقد أنه لن يكون هناك أي عائق حتى بتقديم الأعمال الشعرية. فتصور: عندما يلتقي الشعر والموسيقى وفن الباليه! إن الخطوة الأولى هي كسر «اصطفائية» هذا الفن. ولعل هذه الخطوة يمكنها أن تستغرق حياتي وحياة أجيال أخرى من بعدي. ومع ذلك يجب أن نبدأ بجدية وإصرار وتواصل.

سمعت أخيرا أنك عرضت في الأوبرا المصرية أحد عروضك التي نالت إعجاب الروس هنا في موسكو؟

- كان العرض باسم «أميرة مصر والوفاق». لقد بدأته مع فريق البولشوي هنا في موسكو، ونال إعجاب الروس على خشبات البولشوي، وسافرت به إلى مصر. ولكنني سأسافر به مرة أخرى لعرضه بفريق مصري على خشبات مسرح الأوبرا.

وخططك القادمة؟

- مازلت أتنقل بين القاهرة وموسكو، وأعتقد أن العمل هنا وهناك في آن واحد أكثر جدوى ونفعا. وأنا في كل الأحوال أعمل كمصرية عربية وليس أي شيء آخر. ولعل مشروعي في إنشاء مدرسة باليه مثل مدرسة «مايا بليسيتسكايا» في موسكو وغيرها من المدارس هو ليس مشروعا شخصيا بقدر ما هو مشروع جماعي. وأنا فعليا بدأت الشروع في تأسيسها بالقاهرة. وأسوأ ما أتوقعه هو أن يتعطل هذا المشروع بسبب الإمكانات المادية. ومع ذلك سأحاول تأسيس هذا العمل المهم الذي يمكن أن تنعكس نتائجه علينا جميعا. ◆



http://www.aha.ru/nvladmo/digest1.html

يتابع الموقع الباليه الروسي وتطوره من الناحية التاريخية، ومدارس الباليه الشهيرة هناك والفرق الرائده في هذا الفن الراقي اضافة الى جاليري مليء بالصور الاستعراضية وبعض المجالات الفنية المختصة بالباليه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا يعني أن يكون العالم في بيتك؟ وماذا يعني أن يتحرك أمامك دون أن تستطيع التحرك فيه؟

هذا يعنى ببساطة، أنك في عصر التليفزيون ولماذا عصر التلفزيون؟ لأننا إذا ما استعرضنا مئات، بل آلاف الاختراعات والابتكارات التي توصل الإنسان إليها، وخاصة في النصف الأخير من القرن المنصرم، لوجدنا أن التلفزيون هو الأكثر حضورا وتأثيرا من بين جميع الإنجازات المعاصرة.

وليد نجم - سوريا

أيها السادة المشاهدون: انتبهوا أنتم رهائن للتلفزيون!

في بيتك عشرات الأجهزة الكهربائية والإلكترونية، ولكل جهاز منها وظيفة محددة واستعمال محدد، عدا التلفزيون، هذا الجهاز الذي يبدو عاديا إذا ما قورن بالأجهزة الأخرى. لكن الدخول في عالمه يكشف أنه الأكثر تعقيدا، والأكثر سيطرة عليك وعلى أسرتك من كل الأجهزة الأخرى في منزلك.

جهاز عجيب، يحمل لغة الصورة والصوت في آن واحد، وأين؟ في منزلك وأحيانا في غرفة نومك.

من قبل ظهرت الصورة والصوت عبر السينما التي تشابه التلفزيون بالوسيلة لكنها تختلف عنه بالطقس والزمان والمكان.

لكي نذهب للسينما لابد من طقس معين أقله اللباس الذي ترتديه. ولابد لك من الالتزام بالزمن أي موعد عرض الفيلم ومكان صالة العرض أيضا.

أما التلفزيون فانه شكل آخر مختلف تماما، لقد أعفاك من طقوس اللباس والالتزام بالمقعد وأعفاك أيضا من التقيد بالزمن، فأنت حر بالمشاهدة في أي وقت ترغبه، وأعفاك من الالتزام بالمكان. فلست مطالبا بالذهاب إلى مكان بعيد من بيتك أو قريب لمشاهدة الصورة والصوت.

وإجراء أي نوع من أنواع المقارنة بين السينما والتلفزيون، سيكون لصالح الأخير، سوى نقطة واحدة تستحق الاهتمام، تتلخص بأن مشاهد السينما يدخل صالة العرض بحس فردي، ويخرج فيها بحس جماعي، وغالبا ما يثير الفيلم السينمائي لدى المشاهد شهية الحوار والنقاش، للوصول إلى الرأي المشترك، وحتى لو غابت بعض مفردات الفيلم عن المشاهد، يستطيع مشاهدته مرة ثانية وثالثة، للوصول إلى عمق الفيلم، والتلفزيون لا يحمل هذه الخاصية، التي تسجل لصالح السينما.

نعود إلى التلفزيون، وندخل قليلا في عالمه، ماذا يحمل هذا العالم؟

يعتقد الكثيرون أن التلفزيون قرّب العالم من بعضه، والبعض يقول إن العالم أصبح قرية صغيرة من خلال التلفزيون وأشياء كثيرة تقال حول هذه المسألة.

هل صحيح أن التلفزيون جعل العالم قرية صغيرة، وهل صحيح أنه يعرض لك الأشياء كما هي. وخاصة عندما يكون النقل حيا ومباشرا؟

تعالوا نحلل مباراة لكرة القدم شاهدناها من خلال التلفزيون، المشاهد عبر الشاشة يرى مشهدا واحدا من عشرات المشاهد الموجودة في الملعب، ومن خلال كاميرا واحدة يفرضها المخرج على المشاهدين، رغم وجود أكثر من كاميرا موزعة في أنحاء الملعب. المشاهد مرتهن لصالح المخرج الذي يفرض عليه ما يريد، رغم أنه يقدم له متعة رؤية الأهداف والألعاب الجميلة داخل الملعب، لكنه أحيانا لا يقدم له الحقيقة.

مثلا ترى هدفا في الشباك، يثبته الحكم، بينما يحتج قسم كبير من الجمهور على صحة هذا الهدف. عندما يكون المخرج متعاطفا لسبب أو لآخر مع طرف في أطراف المباراة يقنعك بصحة الهدف، ويعيده عليك مرات عدة، والعكس صحيح عندما لا يكون متعاطفا فإنه يعيد عليك الخطأ مرات، حتى تقتنع أنت بالخطأ.

إذن أنت لست حياديا بالمشاهدة، هناك مؤثر فيك غير منظور يفرض عليك قناعته ورأيه، لتكون قناعة لك ورأيا أيضا.

هذا مثل بسيط مما يجري في التلفزيون، إذا ما انتقلنا إلى بعض أهداف التلفزيون المباشرة ومنها نشرات الأخبار والتقارير الإخبارية والاستطلاعات، وسواها. هنا ندخل في تعقيدات وجود التلفزيون ذاته.

اللقطة التلفزيونية التي تشاهدها، يقف وراءها مخططون يحركون ورشات عمل متكاملة لا مجال لتقاعس واحدة منها، أنت تعتقد أنك ترى العالم من خلال الشاشة لكن العالم يقدم إليك كما يريد الآخرون، لا كما تشتهي.

اذن هذا الجهاز الناقل غالبا ما يكون غير حيادي، يستطيع بالتكرار وعبر متغيرات الصورة أن يغير صورتك الذهنية والوجدانية.

أحيانا تفرض المصادفة وحدها على المبرمجين لتأخذ مكانا. إن اللقطة التي التقطها مصور بمحض المصادفة لاستشهاد الطفل العربي الفلسطيني. «محمد الدرة» أحدثت صدمة في الوجدان العربي والدولي.

كيف جاءت هذه المصادفة؟ المصور قريب من مكان الجريمة، وبعيد عن أنظار قوات الاحتلال الإسرائيلي المنشغلة بقتل الطفل، فالتقطت الكاميرا الحدث، وأحدثت ما أحدثت في العالم كله.

ترى هل استشهاد «محمد الدرة» هو ذروة الجرائم الإسرائيلية في فلسطين. أبدا لقد حدثت جرائم أبشع وأقسى و أكثر تأثيرا من الصورة التي شاهدناها، ولكنها لم تنقل عبر الصورة لأن المخطط الذي نسميه الآن المخرج لايريد عرض هذه الصور المصورة بالفعل، والتي تعرض في أماكن رسمية خاصة.

نبقى قليلا مع حدث الانتفاضة، ما يوزع من صور لتنقلها شبكات التلفزيون العالمية، تظهر وداعة جندي الاحتلال الاسرائيلي، وهو يتلقى ضربات الحجارة بكل رقة ويرد عليها بالطلقات المطاطية أو الغاز المسيل للدموع.

ترى هل هذه هي الحقيقة؟ كيف سقط أكثر من مائتي شهيد وأكثر من سبعة آلاف جريح؟

المشاهد المحايد في العالم، يبقى محايدا، يهتز قليلا ثم يعود إلى حياده لماذا؟ لأن مايقدم إليه عبر التلفزيون لايحمل الحقيقة، من هنا يمكن أن نقول إن للتلفزيون وجها خارجيا هو ماشاهد الصور من خلاله، ووجها داخليا هو الذي يرانا ويقدم لنا ما يريد. وهنا مكمن الخطورة.

المشاهد يعتقد أن ما يراه حقيقة لا تحتاج إلى برهان، لأنها موثقة بالصورة والصوت، لذا يصعب تقديم الحقائق المجردة إليه لتغيير قناعته.

لقد تم استثمار التلفزيون بشكل مرعب لصالح المؤسسات الإنتاجية سواء كانت رسمية أو غير رسمية. بعد أن أصبح التلفزيون وفرض نفسه أداة منزلية لا يمكن الاستغناء عنها. ولهذا الغرض راحت شركات الإنتاج تتسابق مدعمة بتكنولوجيا عالية وبرساميل ضخمة لخدمة الغرض المطلوب منها، والتي لا تحدده هي، بل تسعى إلى تنفيذه استجابة لمنطق الأرباح.

جميعنا يعرف أن التكنولوجيا التي سخرت جهاز التلفزيون، وصلت إلى حد الفضاء وراحت تبتكر برامج موجهة للعالم الثالث على الأخص، يعرفها كل متابع للتلفزيون وفضائياته. الغرض منها قتل طموحات هذا العالم قتلا بطيئا ودون رحمة.

وما دمنا نحن في عداد هذا العالم أي (الثالث) لابأس من استعراض واقعنا التلفزيوني، كلنا يعرف أن الأسر العربية لديها من الوقت الكثير للاحقة المسلسلات العربية والأجنبية. سأقدم إحصائية افتراضية، من أصل ٣٠٠ مليون إنسان عربي لاشك في أن ١٠٠ مليون منهم يشاهدون التلفزيون. لنفترض أنهم تابعوا مسلسلا عربيا فارغ المضمون والتكنيك عدد حلقاته ثلاثون حلقة، مدة الحلقة الواحدة مع إعلاناتها ساعة كاملة. المتابعة تستلزم الصمت وعدم الحركة عند العرض.

ماذا يعني أن تخرس وتقيد حركة مائة مليون إنسان لمدة ساعة واحدة دون أن تقدم لهم شيئا؟ هذا في اليوم الواحد وللمسلسل واحد، في الشهر يكون زمن الأسر والارتهان ثلاثين مليون ساعة. أتعرفون ماذا يعني هذا الرقم للأمم والشعوب..؟!

إن الدخول في عالم الرياضيات بهذا المجال لابد أن يقود للصدمة ولن أضيف لكم صدمة جديدة، وإنما أتساءل من يحمل وزر ما يجري؟

"لا نطلب من التلفزيون أن يكون أداة جادة وجامدة، ولا نريده أداة مخربة لأجيالنا، ومعطلة لمشروعنا المستقبلي في النهوض والتقدم"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبل الإجابة عن السؤال لابد من التأكيد، أننا لانطلب من التلفزيون أن يكون أداة جادة وجامدة في بيوتنا، وفي الوقت ذاته لا نريده أداة مخربة لأجيالنا، ولا معطلة لمشروعنا المستقبلي في النهوض والتقدم.

إننا نطلب من القائمين على التلفزيون أن يكونوا على قدر من الوعي والوطنية، وأن يتحملوا مسؤولياتهم كاملة في تحرير الإنسان العربي من الأسر والارتهان الذي يطوق به من قبل التلفزيون.

كيف يحدث ذلك؟

قد يتبادر إلى الأذهان أننا نطلب من إدارات التلفزيون وقف عروض لمسلسلات أو برنامج أو مصادرة الصحون الفضائية.. أبدا. كل ما نطلبه البحث عن البدائل الجادة الهادفة ومثل هذه موجودة وبكثرة في وطننا العربي من كتاب ومخرجين وممثلين وغيرهم. نحن نطالب أن يتغير العقل الذي يتعامل مع الإنسان العربي من خلال التلفزيون ومن خلال إدراك واع لأهمية وخطورة التلفزيون كأداة منزلية يومية في بيوتنا... مثل هذا العقل يستطيع أن يقدم البدائل ويستطيع أن يحض المشاهد، ويؤثر فيه بالاتجاه الوطني الذي يريده للوطن.

المشاهد عندما يهرب إلى الفضائيات، فهو يهرب احتجاجا ونفورا من معظم ما يقدم إليه والفضائيات الأجنبية تحديدا، وكما أسلفنا تعرف جيدا ما ينبغي أن تقدمه للمشاهد. نعود للمسؤولية الوطنية التي تتعلق بتحصين المشاهد العربي الذي نتحدث عنه. هذه المسؤولية تتطلب دراسات جادة يقوم بها مسؤولون جادون للتوصل إلى شد المواطن العربي وكسبه إلى جانب شاشته الوطنية وبالتالي تحصينه.

هل نحن نفكر بمثل ذلك في إدارات تلفزيوناتنا العربية؟

الواقع يقول لا والدليل ما يعرض على المشاهد العربي، ولدي دليل شخصي أقدمه في هذا المجال لقد اتفقت قبل سنوات مع إحدى المحطات التلفزيونية العربية الرسمية لتقديم برنامج مدته ساعة اخترت له عنوانا «أماكن لها ذاكرة»، وعندما ناقشت الحلقة الأولى مع المسؤولين عن تلك المحطة، وكانت الحلقة تتحدث عن المسجد الأموي بدمشق، أصبت بالإحباط المغلف

> ”المشاهد العربي يهرب إلى الفضائيات الأجنبية، احتجاجاً ونفوراً على ما تقدمه له المحطات الرسمية“

بالدهشة. الحلقة تبدأ بتقديم تاريخ هذا المسجد الذي يشكل جزءا مهما من تاريخ المنطقة. فقد كان من أكبر المعابد الوثنية فيها ثم أصبح من أكبر الكنائس وأخيرا من أكبر المساجد. لقد طلب مني الرقيب، أي المسؤول عن رقابة النص، حذف المقدمة، والتركيز على المسجد الأموي من خلال الفترة الإسلامية فقط. وأبدى إعجابه الكامل والصريح بالنص، وفورا ودون نقاش حذفت نصي من ذاكرته وانتهى كل شيء.

هذه الحادثة رغم أنها شخصية، لكنها تعكس مقدار عدم المسؤولية الذي يغلف معظم القائمين على تلفزيوناتنا العربية. كيف يمكن لبرنامج يحمل اسم «أماكن لها ذاكرة». أن يلغي جزءا من ذاكرته؟! وليس هذا كل ما أريده. لقد كنت أريد أن أقول من خلال الحلقة وبالتحديد بالمشاهد التي يريد الرقيب حذفها إننا أمة متسامحة، فرض عليها رقيها الحضاري ووعيها هذا التسامح، وأنها أمة لم تتشكل من فراغ، وهذا جزء من تاريخها.

بمثل هذه العقلية تسير تلفزيوناتنا. وبالتالي يهرب منا مشاهدونا إلى الآخرين، في الوقت الذي لا نستطيع فيه كسب الآخرين، لأننا لم نكسب جمهورنا.

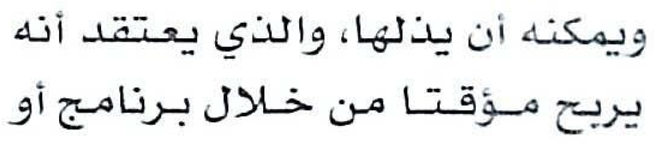
وما دمنا في صدد البحث عن الجمهور أو المشاهدين وكسبهم، لابد من التأكيد على أن مشاهدي التلفزيون في العالم كله ينقسمون إلى قسمين: قسم سلبي أي يقبل الصورة والصوت كما هي ويعتبرها حقيقة واقعة، والآخر إيجابي يترك مساحة لعقله وحسه في التقاط الصورة أو رفضها. ونحن نعلم بأن معظم مشاهدينا العرب، ولأسباب متنوعة هم مشاهدون سلبيون، وهنا تكمن خطورة مسؤولية القائمين على إدارة وسياسة التلفزيونات العربية، خاصة الرسمية منها. لا أحد يستطيع أن يدعي انفلات الأمور من أيديهم، وعدم مقدرتهم على حضانة المشاهدين العرب، وشدهم إلى شاشاتهم الوطنية في الوقت الذي تزداد فيه أرقام الفضائيات يوميا. وقد يبدو الأمر متعبا، لكنه ممكن. يبدأ بالحس بالوطنية وينتهي بالإدراك العقلي والمعرفي.

إن تحصين المشاهدين يعني الدخول في عالمهم وأعماقهم، وهذا لا يتحقق إلا من خلال برامج تحكي منهم، ولا تحكي عنهم، أقدم مثلا بسيطا لما يجري في تلفزيوناتنا، معظم هذه التلفزيونات يقدم لمشاهديه «طبق اليوم». أسألكم هل تستطيع ٩٠٪ من أسرنا العربية التي تشاهد الطبق أن تحفظ أسماء مكوناته؟ هذا مع تأكيدي بأن هذه النسبة لا تستطيع أن تشتري الطبق فارغا..!!أليس هذا امتهانا لكرامة الأسرة وفضح جوعها، بدلا من الوقوف معها في أزماتها وحثها على بناء المستقبل المريح لها، هل طبق اليوم يستطيع أن يفعل ذلك؟!

لابد من البدء فالزمن لايرحم، وحصار الفضائيات وصل إلى حد الأسر، قد تظهر النتائج متأخرة لكنها ستكون مهمة، على الأقل لأجيالنا الذين تزيدهم برامجنا العربية وخاصة السياسة منها انشطارا وانقساما.

ويجب هنا أن نتذكر الجميع بأن التلفزيون هذا الجهاز الذي يبدو بسيطا، هو وسيلة معقدة للغاية يمكن أن يرفع الشعوب، ويمكنه أن يذلها، والذي يعتقد أنه يربح مؤقتا من خلال برنامج أو أكثر سيخسر مستقبلا، ولن تكون خسارته فردية.

أيها السادة المسؤولون عن تلفزيوناتنا، فكوا أسركم وحرروا عقولكم، وانظروا إلى واقع شعوبكم، بيدكم الحل، وإلا على تلفزيوناتكم السلام وعلى شعبنا الرحمة ◆



http://www. Television. com

يحتوي الموقع على شاشة عرض تلفزيونية تقدم عرضا متواصلا وبشكل متغير ويرتبط الموقع بالعديد من الوصلات المختلفة ذات العلاقة بالتلفزيونات العالمية يشتمل على ودليلا لأهم برامج التلفزيون.

الطفل والتلفزيون

نذير جعفر

في الوقت الذي زادت فيه محطات الإرسال التليفزيونية مدة بث برامج الأطفال، وأصبح هناك محطات مخصصة لهذه الغاية وحدها، نجد أن نوعية هذه البرامج مازالت - على الأغلب - دون الحد المطلوب الذي يرتقي بوعي وسلوك الطفل، ويقدم إليه المعرفة والمتعة والترفيه، بل إن بعضها يساهم بشكل أو بآخر في تلويث بيئة الطفل تليفزيونيا على مستويات عدة منها: المستوى اللغوي، والمستوى القيمي، والمستوى النفسي.

فعلى المستوى اللغوي هناك توجه عام لدى كثير من المحطات لتقديم البرامج التي تحرص على اللغة العربية الفصحى، ومثل هذا التوجه الإيجابي يعزز علاقة الطفل بلغته الأم ويحببه بها، ولكن بعض هذه البرامج - وبخاصة المعلبة منها - لا يخضع للمراجعة الدقيقة مما يجعلها عرضة للوقوع في أخطاء لغوية ومنطقية تؤثر سلبيا في تلقي الأطفال للغتهم. والخطر الأكبر ليس في تلك البرامج وحدها، وإنما في طرق تقديمها باللهجة المحكية أحيانا، وما يتخللها من فواصل إعلانية بعيدة كل البعد عن الذائقة اللغوية السليمة مما يعمق الهوة بين الفصحى والعامية بدلا من تضييقها أو ردمها، ويربك الأطفال في مواجهة هذا الازدواج اللغوي الذي يفرض نفسه عليه.

أما على المستوى القيمي فمازالت معظم برامج الأطفال تكرس في جوهرها القيم السلبية التي تقوم على تعظيم إمكانات الفرد وإقصاء مفهوم الروح الجماعية في العمل والحياة، وهذا ما نجده بشكل خاص في البرامج الرياضية مثل: «الكابتن ماجد» و«الكابتن رابح» التي لا تخلو من نزعة تقديس الفرد على حساب الجماعة، وغرس قيم الأنانية وحب الظهور والنجومية في نفوس الأطفال بدءا من أسماء هذه البرامج مرورا بأسلوب تنفيذها وانتهاء بالنتائج التي تصل إليها.

ولو أحسن استثمار مثل هذه البرامج التي تستقطب ملايين المشاهدين من الأطفال في الوطن العربي لكان لها أثر إيجابي كبير في تنمية الحس الجمعي والتعاوني في نفوسهم منذ الصغر.

وعلى المستوى النفسي يكون لبرامج التليفزيون أثرها الخطير والعميق في سلوك الأطفال واستعدادهم لمواجهة الحياة. فمع علمنا بأن التليفزيون ليس وحده الذي ينمي هذا السلوك أو ذاك عند الطفل، وأن تأثيره ليس واحدا لدى كل الأطفال، حيث يختلف التأثير بحسب بيئة الطفل، وعمره، ومدى رعاية الأهل والمجتمع له، إلا أن البحوث والدراسات - كما يشير الدكتور إبراهيم إمام في كتابه (الإعلام الإذاعي والتليفزيوني) وقد أسفرت عن النتائج التالية:

١- إن التليفزيون يؤثر في الأطفال تأثيرا مباشرا من حيث اضطرارهم إلى النوم متأخرين، مما يجعلهم يذهبون إلى المدرسة متعبين وغير مهيئين لتلقي الدروس في يقظة.

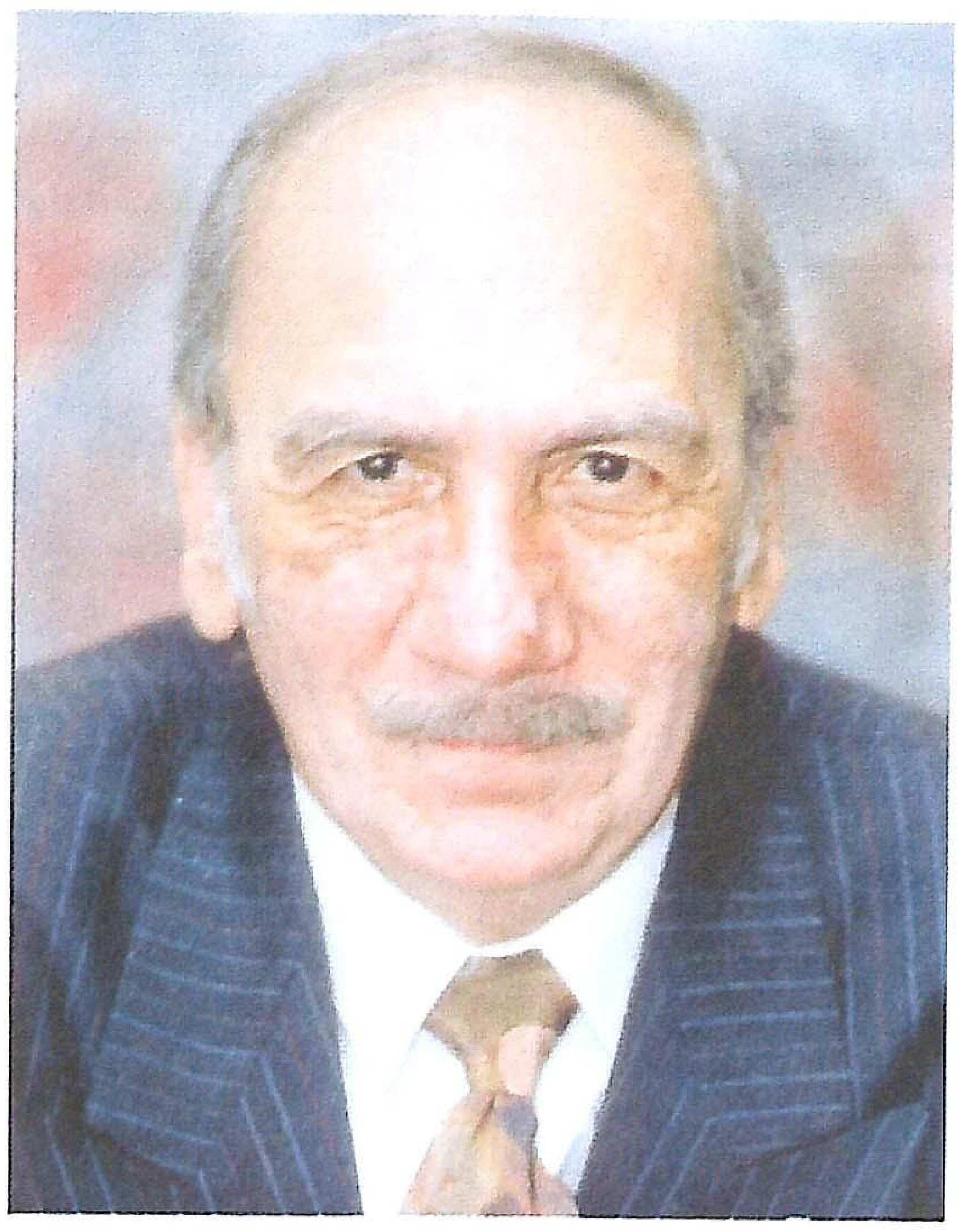
٢- مشاهدة التليفزيون سلوك سلبي، فالطفل لا يقوم بعمل إيجابي ولكنه يجلس أمامه ويستسلم له، ومثل هذا التعرض السلبي للمضمون التليفزيوني يخلق شخصيات سلبية.

٣- التليفزيون يحتوي على برامج من الأفلام والمسلسلات المليئة بالجرائم والقتل والعنف والرعب... ومثل هذا التعرض المستمر قد يؤدي إلى تكوين شخصيات منحرفة.

وإذا أضفنا إلى ذلك نوعية الإعلانات التي تُبث لترويج السلع الاستهلاكية والألعاب والمأكولات التي يتعلق بها الأطفال، وعدم قدرة الأهل على تلبية هذه الحاجات لهم، وما يتركه ذلك من إحباط في نفوسهم وشرخ في شخصيتهم أدركنا خطورة ما يفعله هذا الجهاز السحري العجيب الذي يستحوذ على عقولهم الغضة الطرية حد الإدمان، ويلوث الهواء الذي يستنشقونه مع كل مشاهدة.

إن الرقابة على ما يبث للأطفال باتت ضرورة وطنية وقومية في عصر الفضائيات الخارجة عن السيطرة، وهذه الرقابة معنية بتقويم مستمر لبرامج الأطفال من حيث التأكيد على اللغة العربية الفصحى الموحية وغير المقعرة أو المبهمة، والتركيز من حيث المضمون على تنمية وعي الطفل بعالمه، وغرس قيم العمل الجماعي التعاوني التطوعي، والابتعاد عن مسلسلات الرعب والجريمة والبطولات الزائفة على نمط «السوبرمان» الذي لا يقهر.

وبذلك نكون قد قمنا بتحصين نسبي لعقول وأرواح أطفالنا من السموم التي يمكن أن تفتك بحياتهم ومستقبلهم ◆



محفوظ عبدالرحمن.. أحد الذين يحاربون بالفن الجميل في خنادق الوعي الأخيرة، وأحد الذين يُعبرون بصدق عن كم الغضب المختزن في القلوب، وكم اليأس المرسوم على وجوه البشر في الشوارع والبيوت.

الإبداع هو سيفه الذي يواجه به العبث والفناء، والتاريخ هو الميدان الذي يرفع فيه راية الأصالة ليواجه السوقية والابتذال، والحق ليدحض الباطل.

إنه مايسترو الدراما التاريخية الذي يُجيد العزف على أوتار وجيعتنا، منذ أن بدأ بـ «ليلة سقوط غرناطة» وانتهاء برائعته «أم كلثوم» وبينهما «الكتابة على لحم يحترق» «بوابة الحلواني» «ناصر ٥٦».

محمد حماد - مصر

محفوظ عبد الرحمن:

تورطت في الكتابة للتليفزيون

في منزله حيث يكتب الأحداث الأخيرة من الجزء الثالث من «بوابة الحلواني»، ومخطوطات أعمال جديدة عن عبدالحليم حافظ وسيد درويش، قلت له: كتبت القصة والرواية والمسرحية وعملت بالصحافة ثم استقر بك المقام كواحد من عمالقة الدراما التلفزيونية، كيف تنظر إلى رحلتك مع الكتابة؟

لا أكتمك سرا إذا قلت إن الكتابة هي الفعل الأولى بالرعاية في حياتي كلها، فالكتابة بالنسبة لي علاقة مع الحياة، وتعبير عن الذات، أخرج بها من نفسي لأصنع علاقتي مع تفاصيل الحياة.

متى بدأت الرحلة؟

بدأت منذ بواكير حياتي وكنت ما أزال صبيا وأذكر أن أولى تجاربي مع الكتابة كانت عبر مجلة حائط أو المجلات الخطية وفيها كتبت القصة والقصيدة والافتتاحية والتحليل السياسي.

ظلت الكتابة عندي هي الهدف والباقي وسائل او وسائط، ومازلت أرى أن الكاتب يعبر عن نفسه بالوسيط الذي يرتاح إليه ويأنس له في لحظة بعينها للتعبير عن موضوع بعينه، وهو لذلك يتغير، فاللحظات متغيرة والموضوعات أيضا، والوسيط الذي ترتاح إليه في لحظة ماليس هو بالضرورة الذي يصلح لأن ترتاح إليه في كل لحظة او للتعبير عن أي موضوع.

وأتذكر أنني أول ما كتبت استهوتني القصة القصيرة وبعدها ركبني عشق الرواية وبعد أن أنجزت أولى رواياتي، وآخرها في الواقع، فلم أعد لكتابة الرواية بعدها، أصبح أحد أحلامي أن اكتب للمسرح وهو حلم أجهضته الرقابة على المصنفات الفنية التي رفضت عرض أحد نصوصي على خشبة المسرح بعد أن كنا قد انتهينا من كل مراحل التحضير لعرض المسرحية، وكانت ضربة مبكرة لحلمي ولذلك انقطعت علاقتي بالمسرح طوال الفترة من ١٩٦٣حتى العام ١٩٧٤ وهي فترة طويلة نسبيا، حيث عاودني الحنين للكتابة المسرحية فكتبت «حفل على الخازوق».

ولعلك تعرف أن الكتابة كانت قد ساقتني أولا إلى العمل الصحفي حيث عملت بالصحافة قبل العام ١٩٦٠ و ظللت أعمل بها حتى بعد التخرج بحوالى ثلاث سنوات، وأعترف لك أن ذلك لم يكن خياري بقدر ما كان تنفيسا عن رغبة في ممارسة الكتابة.

بعدها بدأت أكتب للتلفزيون أواسط ١٩٦٥ وكانت الخطوة الأولى سهرة تلفزيونية قصيرة لا أذكر انها لفتت الأنظار بقدر ما لفتت نظري إلى الكتابة التلفزيونية. مع مطلع العام ١٩٧٠ كتبت أول مسلسل طويل.

ويمكنك القول إن ورطة الكتابة جاءت بعد عرض مسلسلي « سليمان الحلبي» وكان علامة فارقة فيما يمكن تسميته بالمسلسلات التاريخية قبله كان الأسلوب المدرسي هو السائد في ذلك النوع من المسلسلات، وبعده وجدت نفسي متورطا في شكل وأسلوب الدراما التلفزيونية

لماذا التلفزيون وحده؟

- أنا لا أكتب للتلفزيون فقط، فقد كتبت القصة والمسرحية والرواية وللسينما قبل وأثناء وبعد تورطي في الكتابة التلفزيونية، ولكن دعني أقل لك إني ما يغري كاتبا أو مؤلفا مثلي هو انضباط التلفزيون.

انضباط يربطك خلال فترة محددة أن تكتب عملا محددا، وإذا أخذت كتابة الرواية كمثل فلا أحد يطالبك من الانتهاء منها ولا تجد ذلك في الكتابة المسرحية، أنا لا أستجيب لكتابة مسرحية إذا طلبت مني، ولكن أقبل أن يطلب مني كتابة مسلسل، وأنت تعرف أن الإنتاج التلفزيوني يدور بين الفن الخالص وبين صنعة الفن، وبعدها يبقى للمؤلف قدرته على السيطرة على نفسه وهذا نوع آخر من الانضباط الذي أتحدث عنه لا تجده على سبيل المثال في المسرح فيما يسمى بظاهرة «الخروج عن النص»، وهي ظاهرة لا توجد في النص التلفزيوني، على الأقل مع نصوص معينة لكتاب معينين أظن أني واحد منهم.

وفي السينما - كذلك - لا يمكنك أن تعرف مستوى الفيلم حتى لو كنت كاتبه، لأن المخرج هو صاحب السيطرة الأساسية على الفيلم وليس الكاتب.

لذلك فالكتابة للتلفزيون أقرب للكاتب في ظل هذه الضمانات ومن خلال هذه الانضباطية وأنا معك أن الجانب المادي عامل لا يمكن إنكاره، وصحيح أيضا أن الكاتب المبدع لا يحكمه العامل المادي وحده ، ويمكنني أن أعطيك الدليل من خلال كتابات كثيرة لي لا أتقاضى عنها مقابلا ماديا.

ونحن ندعي أننا نختار الكتابة عن كذا أو عن كيف ولكني أؤكد لك أن الاستدراج أو الانزلاق في الكتابة أكثر عمومية من الاختيار.

مطالعة عناوين أعمالك التلفزيونية تؤكد أنك تلجأ - دائما - إلى دراما التاريخ وسؤالنا الأول في هذه النقطة هو: لماذا؟

- فتش في شخصيتي تعرف السبب.

دعنا نبدأ. وبدأ استرساله دون أن اقاطعه فقال:

أنا عشت في بيوت لا تجد فيها أي نوع من أنواع التسلية التي يتسلى بها صغار العائلات، لا شيء من أنواع التسلية المعروفة أو المطلوبة لسن الطفولة، والدي كان موظف دولة تلزمه طبيعة عمله بالتنقل المستمر في أكثر من مكان داخل مصر، كنا نشد الرحال بلغة القصاصين من بيت إلى آخر كل سنة أو كل سنتين وكانت إمكانات التفاعل الإنساني مع الآخرين مقطوعة دائما بحكم هذا التنقل المفروض علينا، والتسلية غير متوافرة فنشأت لدي رغبة تكاد تكون مجموعة في القراءة، كانت هي تسليتي الوحيدة، وأذكر أن الكثير من الكتب التي كانت تتوافر لي في تلك الفترة المبكرة من حياتي لم تكن تناسب عمري، فكان - بالمصادفة - أول ما قرأت مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي، ورواية محمد فريد أبو حديد «أبو الفوارس عنترة» إذن فأولى قراءاتي كانت دراما تاريخية، من هنا نشأ داخلي حب التاريخ، ولعلك لا تصدق أنني تعلمت القراءة قبل دخول المدارس، تعلمتها من أجل أن تكون تسليتي، وكان لنا جار يقرأ علينا بعض القصص التي عشقت من خلالها فكرة أن أقرأ بنفسي ما أحب، وكانت بدايتي - كما قلت - مع الدراما التاريخية، مع رومانسية «مجنون ليلى» وبطولة «أبو الفوارس عنترة» وأظن أنك معي في أن الرومانسية والبطولة هما أكثر ما يحتاج عقل ووجدان صبي في بواكير حياته.

ورغم ذلك كان يمكن ألا يخرج هذا العشق للتاريخ عن الهواية فقط لكن أرجوك أن تصدق أن دراستي للتاريخ في المرحلة الجامعية جاء ت هي أيضا بالمصادفة، لست أنكر أنني كنت أسأل نفسي طوال المرحلة الثانوية: هل أدرس الفلسفة أم أدرس التاريخ؟

كان هذا هو سؤال حياتي في تلك الفترة، ولكن فوجئت بأنني لم أحصل على درجات توقعتها في مادة الفلسفة وأذهلني تقديري فيها رغم إجابتي عن أسئلتها بطريقة تفوق الآخرين دون أدنى شك فابتعد عني اختيار دراسة الفلسفة، وبعدها أصبح السؤال أمامي هو: هل أدرس الأدب أم التاريخ؟ وتلاحظ أن التاريخ كان عاملا مشتركا ولكني كنت مترددا جدا وكنت أنام على دراسة التاريخ وأصحو على اختيار الأدب، وظل التردد يلازمني حتى وأنا أقف أمام كلية الآداب بجامعة القاهرة، كان السؤال من دون حسم، وجاءت المصادفة لكي تحسم إجابته عندما رآني أحد أصدقائي متحيرا فقال لي: - تاريخ يا رجل تاريخ.

واستراح داخلي السؤال ودرست التاريخ باستمتاع شديد، وحتى الآن ما زالت قراءاتي في كتب التاريخ هي الأقرب إلى قلبي.

أنا أعيش في قراءة التاريخ، أستحضره، أعيد بناءه، أجمع وقائعه وأنسج مشهدا تاريخيا أو عالما أراه تحرك أمامي كما لو كنت اشاهد مسرحية فأستمتع بمشاهدة التاريخ يجري أمام ناظري عندما أقرأه.

واضح عشقك للتاريخ من البدايات الأولى والمصادفة لعبت دورها في تكريس هذا الحب الأول، ولكن هل الحب وحده يكفي لتفسير قدرتك على الإبداع في كتابة الدراما التاريخية؟

أرجو ألاّ تُنكر عليّ حقي في أن أرى أن الحب وحده يكفي لتفسير حالتي، ولكني لا أنكر - معك - أن هناك عوامل أخرى تجعلك تختار كتابة الدراما التاريخية وهذه العوامل الأخرى بالنسبة لي تتمثل في أنني شخص ميال لمناقشة قضايا كلية، ألم أقل لك إنني كنت إلى جانب التاريخ أتمنى دراسة الفلسفة، القضايا الكلية تجذبني، مثل مناقشة مفهوم العدل، الحرية، العلاقات بين الناس وهكذا، وأعتقد أن مثل هذه الأفكار تستعصي على غير الموضوعات التاريخية فالتاريخ يفتح مجال مناقشة مثل هذه القضايا

> عند ما كتبت استهوتني القصة القصيرة، وبعدها ركبني عشق الرواية، وبعد أن أنجزت أولى رواياتي وآخرها في الواقع، لم أعد لكتابة الرواية بعدها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويجعلها أكثر قدرة على الاستيعاب من المتلقين والحقيقة أنني أحب دراما التاريخ وأي أسباب أخرى بالنسبة لي هامشية.

أشهد ومعي النقاد الجادون أنك أول من جعل الدراما التاريخية دراما شعبية في رأيك ماهي شروط نجاح دراما التاريخ؟ .

– أرجو أن أكون عند حسن ظنك ومن تقصد من النقاد الجادين ولكني أتصور أن الذين تصدوا للكتابة في الدراما التاريخية كانوا واحدا من اثنين: إما شخص يعرف التاريخ وليست لديه القدرة على كتابة الدراما وهؤلاء هم أغلبية من كتبوا في هذا المضمار، واما العكس، شخص يجيد كتابة الدراما ولكنه يجهل التاريخ أو ليس له رؤية تاريخية ما، والمفروض فيما أعتقد أن يجمع كاتب الدراما التاريخية بين القدرتين، الوعي بالتاريخ والإبداع الدرامي، ثم تأتي أهمية اختيار الموضوع المناسب، فليس كل موضوع تاريخي قابلا للوصول إلى الناس، وأظن أن «رادار» الكاتب هو الذي يختار له الموضوع الذي يصل إلى الناس.

وأذكر أن مسلسل «ليلة سقوط غرناطة» كان قد لقي حفاوة من المشاهدين إلى الدرجة التي اعتقد الجميع أنه مكتوب من وحي أحداث الاجتياح الإسرائيلي لأول عاصمة عربية (بيروت)، والحقيقة أنه مكتوب قبلها بفترة طويلة.

وهذا المسلسل له قصة تؤكد ما ذكرته الآن، فقد كنت متفقا مع المخرج المعروف عباس أرناؤوط على عمل وظل المنتج يلاحقنا من أجل تحديد طبيعة العمل أو على الأقل اسمه وفي إحدى المرات التي اتصل بعباس يسأله، كنت أجلس معه نشاهد التلفزيون ووضع عباس يده على سماعة الهاتف وسألني بصوت خفيض:

– الراجل عاوز يعرف ولو اسم المسلسل!

ومن دون تردد وجدتني أقول له:

– «ليلة سقوط غرناطة»

اخترت الاسم باللاوعي إذا شئت ولكنه جاء مناسبا، أن تختار موضوعا له علاقة بالزمن.

استاذ محفوظ، البعض يفضل أن يذهب إلى التاريخ لكي يهرب من الواقع، لكي لا يقع تحت طائلة الرقابة، هل أنت من هؤلاء؟ وهل تفضل أسلوب الإسقاط التاريخي على الواقع المعيش؟!

– فقال على الفور: تستطيع أن تكون على يقين بأنه لم يخطر لي ببال ولو لمرة واحدة مسألة الهروب من الرقابة، ولا أن استخدم أسلوب الإسقاط الذي يتذاكى به البعض، وأستطيع أن أدعي أمامك الآن أنني ذكي بقدر يجعلني أفهم أن الأعمال التاريخية معرضة للرقابة أكثر من الأعمال العصرية، ولو قدر لك أن تتابع محذوفا أو محظورات الرقابة فسوف تجد أن أكثر الدراما التي تعرضت للرقابة لها بالحذف أو المنع أو حتى الاضطهاد هي الأعمال التاريخية!

في مثل هذه الحالة لا يجدي - إذن - الهروب، ولا يفيد الإسقاط المقصود، ولكني أرى أن الإسقاط سيظل موجودا حتى في اختيارك للموضوع: اختيارك جيفارا أم موسوليني، عبدالناصر أم السادات، يعني أنك تريد أن تقول شيئا ما.

في فيلم «ناصر ٥٦» أبدع أحمد زكي كما لم يتوقع أحد في تجسيد شخصية جمال عبدالناصر، هل فكرت في أحمد زكي وأنت تكتب؟ هذا سؤال فرعي له جذور: ما دور المؤلف التلفزيوني؟ هل يتوقف عند حدود النص أم يتدخل في اختيار مجموعة العمل؟ هل تختار مخرج عملك؟.

هذه الأسئلة أو لنقل هذه القضية لا يجوز فيها إجابة بالتعميم. يمكن أن تختار مخرج أعمالك، ويحدث أن يختارك المخرج ويطلب منك عملا من نصوصك أو يقترح عليك موضوعا للكتابة فيه، ولو أنك واثق في قدرات المخرج الذي اختارك أو الذي اخترته ثقة بنسبة مائة بالمائة فسوف لن تتدخل في اختيار طاقم الممثلين. ولكني أستدرك هنا لأقول إنه لابد أن يكون لك دور في اختيار طاقم العمل.

وبالنسبة لي في غالب الأمر أتدخل بترشيح ممثلين أو على الأقل أشارك في تحديد أبطال المسلسل أو العمل الذي نحن بصدده.

وعادة ما يحدث أن أنتهي من عمل ما وأعطيه للمخرج ليقرأه ثم نجتمع معا في جلسة ترشيحات، وكثيرا ما نجد ترشيحا لي أنسب من ترشيحه أو العكس، وفي الحالتين يجري اتفاقنا على الأنسب.

وأستطيع أن أقول لك لو أن لي القدرة على ترشيح كل الممثلين لفعلت ولكن المخرج دائما له وجهة نظر أخرى من زاوية عمله كمخرج، أحيانا يعترض - مثلا - على ممثل لا تناسب قامته قامة الممثلة التي ستلعب الدور أمامه وهكذا تفصيلات كثيرة يكون له فيها آراء فنية.

وأحمد زكي هو الاستثناء الوحيد على طريقة عملي المعتاد، فلم يحدث أن ورد بذهني لا قبل كتابة العمل ولا في أثنائها أي ممثل، أنا أكتب الموضوع، اكتب الشخصيات ثم نرى من يجسدها على الشاشة، أما أحمد زكي فكنت أعرف مسبقا أنه هو الذي سوف يجسد شخصية عبدالناصر في «ناصر ٥٦»، والقصة أنه كان هناك اتفاق على مشروع يضم شخصيات كثيرة يمثلها أحمد زكي وظللنا نبحث ونناقش لفترة طويلة أي الشخصيات نختارها إلى أن اقتصرنا في النهاية على شخصية جمال عبدالناصر وعلى أن تكون في فيلم سينمائي

وهكذا بدأت في كتابة «ناصر ٥٦» وأنا أعرف أن بطله أحمد زكي، ولكني أريد أن أؤكد لك أن هذا لم يدخل في حساباتي أحمد زكي، عليه هو أن يجسد ما أكتبه، لا أن اكتب أنا ما يناسبه هو، فالمفروض في الدراما التاريخية أن الممثل هو الذي يطوع نفسه وحتى شكله لتجسيد الشخصية وليس العكس أن نطوع الشخصية لكي تناسب من يجسدها.

المتابع لمسيرتك يجد أنك من أكثر مؤلفي الدراما التلفزيونية وجودا في الساحة العربية ولك صداقات فنية في جميع البلدان العربية، هل هي رؤية أم مصادفة جاءت مع عملك لمدة طويلة في بلدان الخليج؟

العمل لا يصلح تفسيرا، ولا يقدم إجابة شافية فقد عملت مدة بسيطة حوالى ٤ سنوات في منطقة الخليج ككل، ولكن الأساس في الموضوع أنني عروبي وقومي منفتح على الوطن العربي من أيام الدراسة الجامعية وزملائي في الجامعة أصبحوا بعد ذلك وزراء أو كتابا أو فنانين أو حتى في السجون وحسي العربي يجعلني أدرك ما يطرح من موضوعات ومازال فضولي يدفعني لأن أتابع النشاط الفني والأدبي في كل ربوع الوطن العربي، دائما فيلم ظهر يحدث أبحث عن رواية صدرت في تونس أو أحاول مشاهدة في سوريا وأنا أكثر من يمتلك في مكتبته الخاصة العديد من الدراسات والمسرحيات غير المصرية ومازلت أحرص بقدر ما تسمح به الطاقة على الاطلاع على الأعمال الإبداعية العربية.

ضمن فترة عملك بالخليج كنت في الكويت وهناك لك دور مشهود به من أهله في تدعيم المسرح الكويتي وهناك عرضت لك مسرحيات وبعدها انقطع عطاؤك المسرحي .. لماذا؟

عرض لي في الكويت ست مسرحيات كتب عنها الكثير ولعل البعض ممن يؤرخون للمسرح الكويتي يذكرون دورا مميزا لي ولكن بصراحة أعترف لك استفدت ربما بأكثر مما أخذت في تجربة المسرح في الكويت، فقد كان بوابة الدخول إلى المسرح لأني لم أكن بدأت قبل تجربتي الجادة في الكويت. هناك عرضت مسرحيات «حفل على الخازوق» من إخراج صقر الرشود «وعريس بنت السلطان» من إخراجه أيضا وعرض لي أول مسرحية للأطفال في الخليج كله «السندباد» من إخراج منصور المنصور وأنتج لي ميلودراما في مسرح الخليج بعنوان «الدفاع» ثم مسرحية «الحامي والحرامي» في مسرح الخليج العربي في الكويت من إخراج عبدالعزيز منصور وأخيرا مسرحية «احذروا» من إخراج فؤاد الشطي، وقد شاركت هذه المسرحيات في العديد من المهرجانات ومثلت الكويت وعرفني الناس من خلال هذه الأعمال، وإذا كان لي فضل يذكر البعض كرما منهم فأنا أقول إن فضل مسرح الكويت علي أكبر وأجعله في قلبي دائما.

لذلك فأنا لا أكف عن الحنين التفكير في عمل ابداعي عربي، ولكن لي شروط كثيرة حتى نضمن عملا حقيقيا أولها الابتعاد عن الأفعال، بمعنى ألا تكون رغبتي في إنجاز عمل إبداعي قومي على حساب الفن والمستوى الإبداعي، ولدي أفكار عدة في هذا المجال وسأظل أحلم بهذا، أحلم بأن ننجز شكلا من أشكال التعاون العربي في الأعمال الفنية وأرى أن هذا شيء مهم جدا في مواجهة «العولمة» وأرى أننا لا يمكن أن نواجهها إلا بمثل هذا التعاون على الصعيد القومي.

ومازلت أردد أن «العولمة» مثلها مثل عربة طائشة، طاغية يمكن أن تصدمنا أو تكسرنا ولابد أن نقف أمامها، لدينا تراث هائل، وفنون متقدمة وأفكار وموضوعات مطلوب أن ترى النور في ظل هذه المواجهة.

أسألك وأنت أديب تلفزيوني هل انتهى عصر الرواية المقروءة مع تزايد الإقبال على الرواية التلفزيونية؟

العمل التلفزيوني بطبيعته أكثر شهرة، انتشارا ولكني أؤكد لك أن كل الأجناس الأدبية مهمة وعظيمة عندما تصنع بشكل جيد، ومازال نجيب محفوظ متألقا في عصر السينما والتلفزيون.

ومن ناحيتي أرى أن الأدب المقروء يواجه عقبات لا تواجهها الدراما التلفزيونية التي تحظى بمنافذ كثيرة وتصل إلى المشاهد دون عناء في حين أن الرواية متعثرة طباعيا ولكنها تظل موجودة وتفرض نفسها مع أي عمل جيد.

وبالنسبة لي ماتزال الرواية والمسرحية المطبوعة هي شكل المتابعة الجيد لحركة الإبداع العربية.

لابد أن أحب الشاعر لكي أقرأ ديوانه، ولذلك لن تجد في مكتبتي إلا دواوين لشعراء راحلين من أول المتنبي إلى وقت قريب!

كيف تنظر إلى الدراما العربية الآن؟

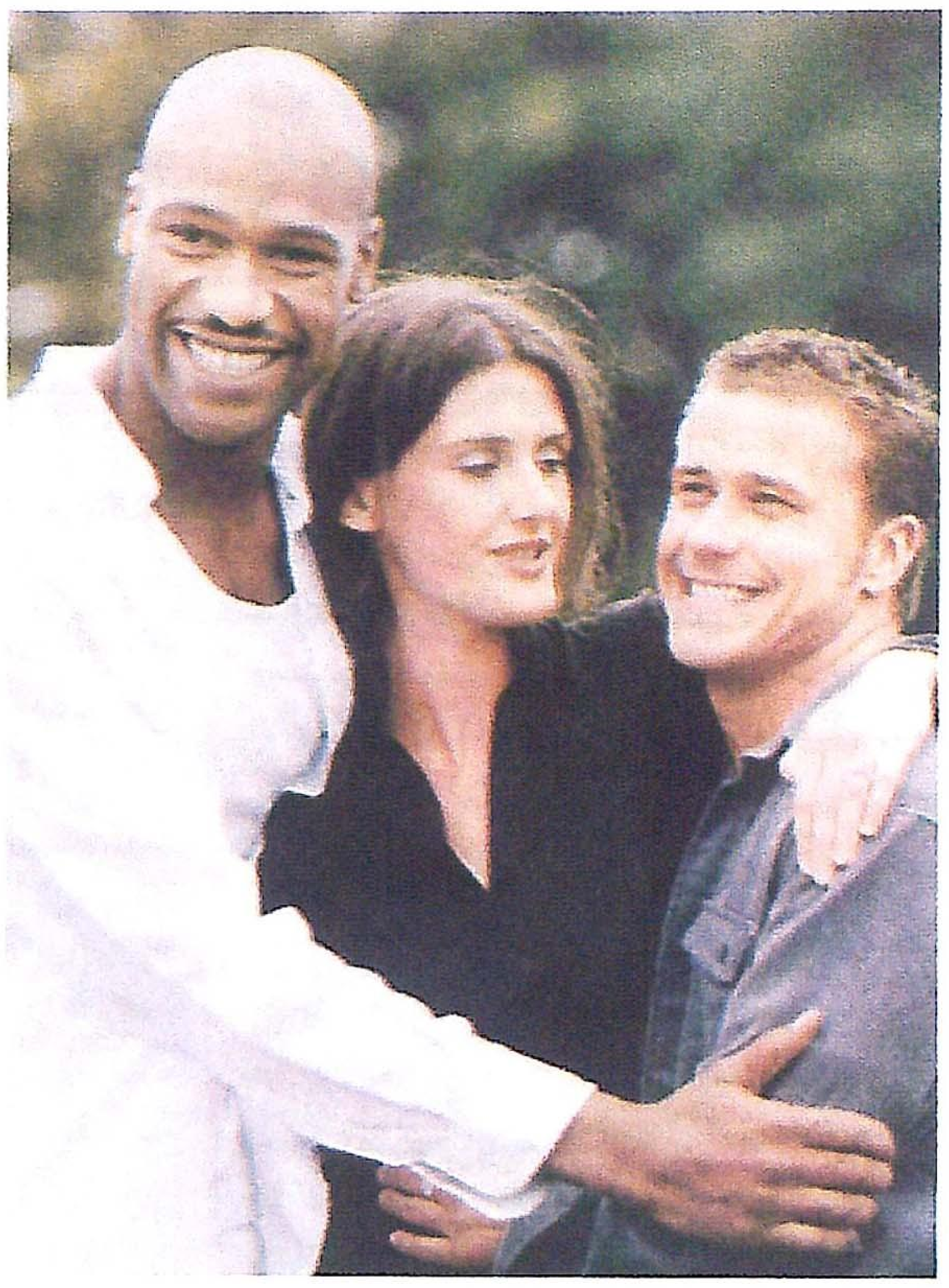
دعني أقل إن الاهتمام يخلق مستوى والمنافسة تدعو إلى التجويد و أنت ترى اهتماما حقيقيا بالدراما التلفزيونية ولذلك سوف تجد أعمالا جيدة ويكاد يكون في كل بلد عربي دراما جيدة وأنا لست من هواة الحكم على الأعمال التلفزيونية من وجهة نظري، فهذا خطأ، أحاول أن أشاهد عملا سودانيا قد أجد إيقاعه بطيئا ولكن سوف أجد فيه «كادرات جميلة» وهكذا

وهناك في سوريا سوف تجد تجارب جميلة جدا ولكن للأسف سوف تجد أمام كل عمل جيد هنا أو هناك عشرة أعمال رديئة، مطلوب أن نزيد من الأعمال الجيدة وفي الوقت نفسه نحد من الأعمال الرديئة وقد يكون الهدف الثاني أنبل من الهدف الأول ◆

"وجودي في الساحة العربية ليس بسبب عملي في الخليج ولكن الأساس في الموضوع أنني عروبي قومي و منفتح على هموم الوطن العربي"

• صابرين وأحمد راتب في مسلسل أم كلثوم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


دارين، وآنا وكريغ، آخر ثلاثة متسابقين في البرنامج البريطاني

ماذا يفعل مجموعة من الشباب والشابات يغلق عليهم باب بيت كبير لعدة أيام؟

هذه هي فكرة برنامج "الأخ الكبير" الذي بدأ في محطة تلفزيونية هولندية، وحقق نجاحا باهراً ثم انتقل إلى معظم تلفزيونات أوروبا وأمريكا.

البرنامج تحول إلى لغز، وأصبح حديث العامة في شوارع أوروبا، فالبرنامج حول ضيوفه البسطاء الى نجوما تتهافت الصحف على نشر مذكراتهم والسؤال لماذا كل هذا النجاح؟

الكويت - أحمد خضر

ميلاني: رفضت بيع قصة حياتها

الأخ الكبير بين أورويل وبرادبوري و «ياليل يا عين»

«الأخ الكبير BIG BROTHER» هل تعرف دلالة هذا الاسم؟ ربما يذهب ذهن بعض المثقفين، الذين حباهم الله بنعمة القراءة بلغة أجنبية، إلى أنه اسم الدكتاتور المتسلط في رواية جورج أورويل الشهيرة «١٩٨٤»، التي صوّر فيها مجتمعا شموليا يسحق الإنسان إلى أبعد مدى، وينزع روحه وعقله، ويحوله إلى مجرد آلة تعمل، وتأكل، وتتناسل، وتردد كالببغاء ما أسمعه إياها الأخ الكبير. والأخ الكبير في هذه الرواية ليس فقط حاكما مستبدا في قصر الرئاسة، وإنما هو في عناوين الصحف، وأجهزة التلفزيون، وبرامج الإذاعة. وهو جاثم على صدرك، يفتش في عقلك، ويرتع في أحلامك، ويراقب الهواء الذي تتنفس. لكن الأخ الكبير الذي نتحدث عنه هو شيء آخر تماما.

«الأخ الكبير» ليس سوى برنامج تلفزيوني أصبح حديث الشارع في الغرب الآن.

وربما يعرفه البعض عندنا ممن يتابعون بحكم ثقافتهم، أو فضولهم، القنوات التلفزيونية الغربية التي تبث عبر الأقمار الصناعية. وقد حقق البرنامج نجاحا غير مسبوق في كل الدول التي عرض بها ، بما في ذلك هولندا ، وألمانيا ، واسبانيا ، وبريطانيا، وايطاليا. حيث تسابقت محطات التلفزيون المختلفة على شراء الفكرة وقدمتها في بلد كل منها باللغة المحلية.

فعرضته محطات Channel 4 البريطانية، و RTL الألمانية، RTL2 النمساوية، وMediaset 5 الإيطالية، وCBS الأمريكية. لكن هذه القنوات جميعها عرضت البرنامج تحت الاسم نفسه، أي BIG BROTHER. وقد قدمت الفكرة لأول مرة في إحدى القنوات التلفزيونية الهولندية، ثم انتقلت عبر ألمانيا وإسبانيا إلى إحدى عشرة دولة أخرى، لكن النجاح الأكبر صادفها في ألمانيا وبريطانيا ... فقد وصل عدد مشاهدي البرنامج البريطانيين ، بعد أسبوعين فقط من بداية عرضه، إلى عشرة ملايين مشاهد (أي حوالي ٥ر٥٦ في المائة من إجمالي المشاهدين).

والبرنامج فكرته بسيطة جدا، وخطيرة جدا. مجموعة متنافسين من الشبان والشابات تقفل عليهم أبواب بيت كبير معا، ويتركون ليتعايشوا بطبيعتهم معا على مدى أيام طويلة، منعزلين تماما عن العالم الخارجي. لكن أين البرنامج التلفزيوني؟ البرنامج التلفزيوني هو ببساطة ما يفعلون. ففي كل ركن من أركان غرف البيت، بما في ذلك الحمامات، زرعوا كاميرات تلفزيونية تنقل للمشاهدين في البيوت كل تصرفاتهم، وأحاديثهم الجادة والتافهة، ومداعباتهم، وانفعالاتهم، باختصار كل تفاصيل حياتهم. وبعد كل مجموعة حلقات، يصوت مشاهدو التلفزيون عبر الهاتف على المتنافسين، فيستبعدون البعض، ويبقون على البعض الآخر. وفي نهاية الحلقات يحصل متنافس واحد على الجائزة الكبرى للبرنامج ... كانت الجائزة الكبرى في البرنامج البريطاني ٧٠ ألف جنيه إسترليني، بينما كانت في النسخة الأمريكية نصف مليون دولار.

ولم يكن غريبا أن يحول البرنامج المتسابقين فيه، وهم أناس عاديون تماما، إلى نجوم. وبدأ كل واحد منهم في التخطيط لحياته باعتباره نجما جماهيريا. فاتجه بعضهم إلى التلفزيون، أو اتجه التلفزيون إليه، للعمل في تقديم البرنامج والاستعاضات، بينما اكتفى البعض الآخر، حتى الآن على الأقل، بالمشاركة في الإعلانات التجارية. وعلى سبيل المثال، فإن المتنافسين الذين وصلوا إلى المراحل الختامية في البرنامج البريطاني كان مصيرهم كالتالي: نيكولا وكارولي (شرعا في تسجيل ألبوم غنائي)، وتوم (يتدرب الآن على عرض الأزياء)، وسادا (تستعد لنشر روايتها الأولى)، وكلير (تعمل في الإعلانات التجارية)، وأندرو (بدأ بالفعل في العمل كمقدم برامج تلفزيونية)، ونيك (باع قصة حياته لصحيفة The Sun ويعمل الآن في الإعلانات التجارية)، وميلاني (رفضت بيع قصة حياتها بخمسين ألف جنيه إسترليني وتستعد للعمل كمقدمة برامج تلفزيونية).

لكن مشاهدة هذا البرنامج لا تستدعي فقط رواية أورويل، التي أخذ البرنامج اسمه منها، لكنها تذكرنا أكثر بواحدة من أشهر روايات الخيال العملي على مر العصور، وهي رواية «٤٥١ فهرنهيت» التي كتبها راي برابوري في العام ١٩٥٣، وحولتها السينما إلى فيلم ذائع الصيت أخرجه فرانسوا تروفو في العام ١٩٦٦. وفي «٤٥١ فهرنهيت»، لا يقوم إطفائيو المستقبل المشؤوم بإخماد الحرائق، لكنهم يشعلونها من أجل إحراق الكتب. وفي هذه الرؤية الكابوسية المؤلمة للمستقبل، تقر السلطة، والمجتمع الخاضع لها، بأن المعلومات التافهة هي الجانب الخيّر، وبأن المعارف والأفكار تمثل الجانب الشرير. ويشرح الكابتن بيتي، قائد فرقة الإطفاء في الرواية ذلك بقوله: «قدمت للناس مسابقات يتنافسون فيها على تذكر كلمات الأغاني الأكثر شعبية». «ألا يذكرنا هذا بكثير من برامجنا التلفزيونية إياها التي تحظى بشعبية كبيرة مثل « يا ليل يا عين»؟ ويضيف: «لا تقدموا لهم المواد المقلقلة مثل الفلسفة وعلم الاجتماع لكي يربطوا بين الأشياء. ففي هذا السبيل يكمن الجنون».

وجي مونتاج، بطل «٤٥١ فهرنهيت»، رجل مطافئ يحرق الكتب ويمر بأزمة إيمان عميقة. وتنفق زوجته اليوم كله مع التلفزيون. وتحث مونتاج على العمل بجد أكثر حتى يستطيعوا شراء شاشة تلفزيون رابعة بعرض الحائط. وفي كل صباح، تنقل حلقة من مسلسل اسمه العائلة «The Family»، وهو مسلسل أقرب إلى الحقيقة، إلى منزل عائلة مونتاج، حيث يتضمن سطورا كتبت خصيصا من أجل الزوجة. وهي تجلس اليوم كله أمام الشاشات التلفزيونية التي تشغل الحوائط الثلاثة، ومن وقت لآخر يتحول إليها أحد الممثلين قائلا لها: والآن، ماذا تعتقدين؟ ، فتلقي على الفور بالسطور المكتوبة لها.

لكن المشاهدة في برنامج BIG BROTHER مختلفة تماما. فالمشاهدة هنا هي أجساد الآخرين، وهي حياة الآخرين، أو بالأحرى تفاصيل حياة الآخرين، بما في ذلك كيف يمرحون، ويضحكون، ويغنون ويرقصون، فالسأم الذي ملأ حياتنا جعلنا نقيم علاقات مع أبطال تلفزيونيين وهميين، ليسوا أبطالا بالمعنى الحرفي وإنما هم أشخاص عاديون نتحكم نحن في مصيرهم عندما نصوّت لصالح بقائهم أو إقصائهم، ومن المنطقي أن يكون شرط بقائهم الأساسي هو رضانا عن كل ما «يقدمونه» لنا، بما في ذلك خفة الظل والتعري.

ومن الأشياء ذات الدلالة أن النسخة الأمريكية لم تحقق «الفرقعة» الإعلامية التي حققتها مثيلاتها

„ عشرة ملايين مشاهد يتابعون البرنامج في بريطانيا، وضيوفه أصبحوا نجوما يقدمون البرامج وتنشر الصحف مذكراتهم "

„ النسخة الأمريكية لم تحقق نجاحا ، لأن الضيوف يرتدون قناعاً يحمل زيف الروح الأمريكية، عكس النجاح الذي حققته النسخة الانجليزية ووصلت جائزته الكبرى إلى سبعين ألف جنيه استرليني . "

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صور المتسابقين تُغطي واجهات المباني

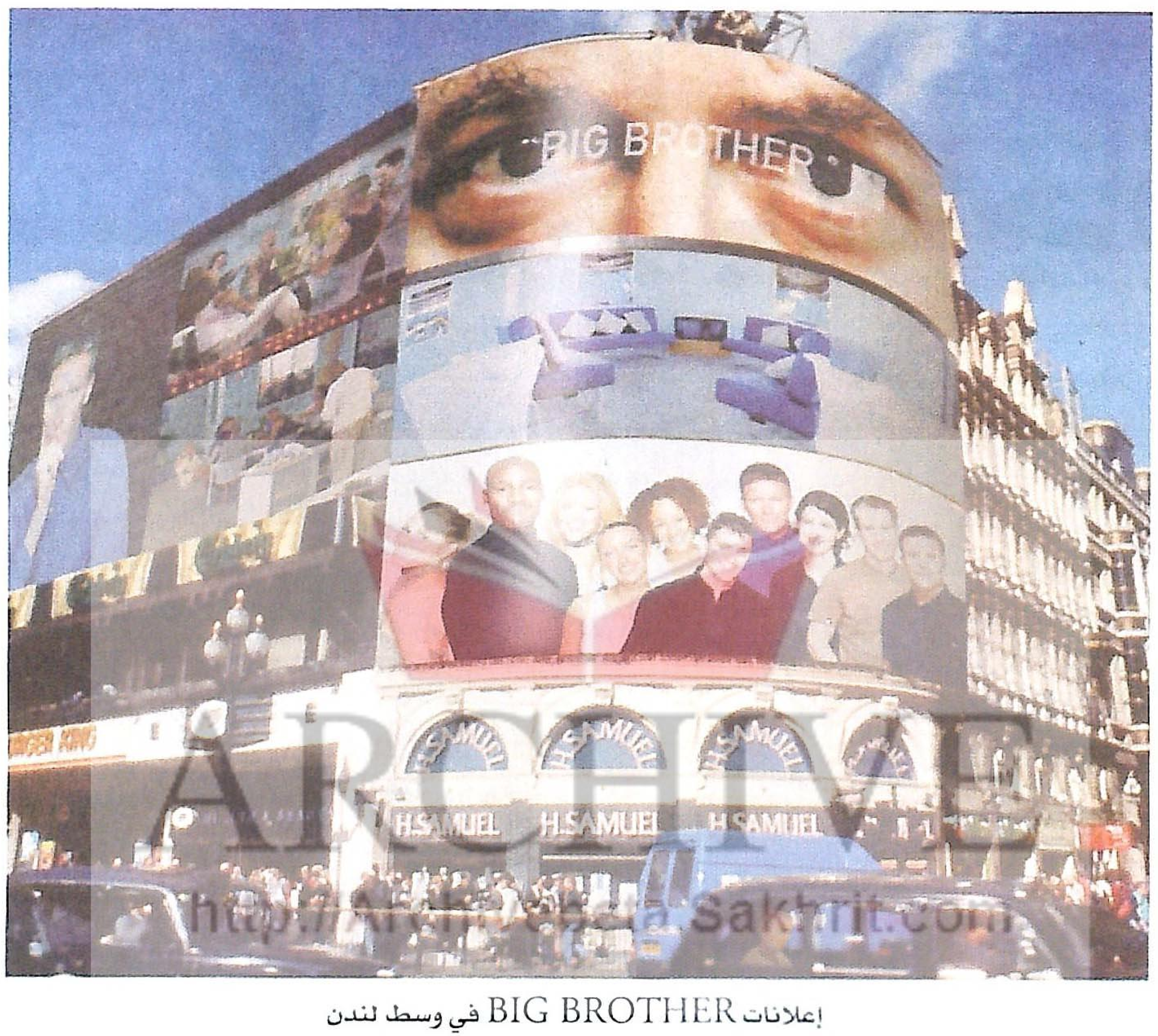
”
يجب ان نحافظ على إحساسنا بالمأساة حتى لا نسقط ، فالسأم الذي ملأ حياتنا جعلنا نقيم علاقات مع أبطال تلفزيون وهميين ، ففي ظل الاستبداد السياسي وصعود التطرف، نهرب إلى الفن بعوالمه لافتراضية!
“

الأوروبية، وفي تفسيرها لهذه الظاهرة، قالت كارين جيمس، في مقالها المنشور بصحيفة الهيرالد تريبيون، إن مشاهدة الـBig Brother تتسم بالإثارة نفسها التي نشاهد بها نبتة تنمو. لكن الاختلاف الرئيسي بين النسخة الأمريكية والنسخ الأوروبية هو اللطف المبالغ فيه للمتنافسين الأمريكيين، فقد بدوا كأنهم يمثلون، وكأن كل منهم يرتدي قناعا يحمل كل زيف الروح لأمريكية، بما في ذلك ادعاء الغيرية، والكياسة والحساسية... إلخ، بينما كان أقرانهم الأوروبيون على طبيعتهم تماما، يكذبون، ويضحكون، ويمرحون، ويتغازلون، ويدبرون المكائد لبعضهم البعض.

والفكرة الأساسية التي أريد الحديث عنها هنا أن العلاقات الإنسانية المباشرة، بما فيها من دفء وحنان وتعاطف، التي جعلت المجتمعات الإنسانية محتملة على مدى العصور، أخذت في التراجع ليحل مكانها تواصل ضبابي مع الفضاء الافتراضي Virtual، والواقع أن السوق نفسه لم يعد وحده الذي يحدد المعايير التلفزيونية، مع بعض الاستثناءات، لكننا ندخل بالفعل، سواء وعينا ذلك أم لا، عالما جديدا اسمه «العالم الافتراضي».

والفضاء الافتراضي يسمح لك بارتياد عالم وهمي والوجود فعليا داخله، فالكثيرون منا لا يمارسون الرياضة، لكنهم يعشقون مشاهدة الرياضيين الكبار أصحاب القدرات البدنية الهائلة، وكثيرون ممن لم يدخلوا يوما حوارا بريئا مع امرأة - والعكس صحيح بالطبع - يجدون في العالم الافتراضي شخصيات رائعة، تتسم بخفة الدم والرشاقة والجمال - أو بالعضلات المفتولة - تتصرف بطبيعتها، وعلى سجيتها، كما لو أنك لا تراها، ترقص، وتغني، وتتجرد. ولأن الناس مغتربون لا يجدون في داخلهم سوى القليل، ولأن أرواحهم ملأها الجدب، فإنهم يصنعون عوالمهم الخاصة الحافلة بالشخصيات الافتراضية، والحميمية الافتراضية، بل وبالحب الافتراضي.

وفي ظل الاستبداد السياسي، والضغوط الاجتماعية المرتبطة بظروف المعيشة، التي جعلت كل منا يعيش في جزيرة منعزلة بعد أن أصبح لا يمتلك الوقت - حتى لو توافرت النية - للتواصل مع الآخرين، وبصعود التيارات المتطرفة التي ترفض التواصل البريء بين الجنسين، وتحرم حتى الابتسام، أصبحنا من الهاربين من الواقع والمتلصصين (المتلصص Voyeurs تعبير فرنسي يعني مختلس النظر من ثقوب الأبواب، واتسع التعبير في علم النفس ليشمل كل من يشبع



إعلانات BIG BROTHER في وسط لندن

رغباته بالتلصص على الآخرين). وفي هذا العالم يصنع كل منا بطله أو بطلته، غير معترف بحدود، أو رقابة، أو لغة أو لهجة.

والخطير أن هذا النوع من البرامج يدفعنا إلى مزيد من العزلة، ومزيد من العيش في عالم افتراضي حافل بالنرجسية، والنزعة الاستعراضية Exhibitionism رغبة في الاستحواذ على انتباه الآخرين واهتمامهم ورضاهم، والثقافة التي يروجها هي ثقافة القطيع، ثقافة عديمة الاتجاه، تفتقر إلى أي شيء يمكن أن يفسر على أنه وعي اجتماعي، أو قيمة روحية أو إنسانية.

ولعل هنا بالتحديد يكمن الفرق بين «١٩٨٤» و «٤٥١ فهرنهيت». فالرواية الأولى تصور مجتمعا يُسحق فيه الإنسان وتُنزع كرامته ووعيه، في ظل عالم عليل ووحيد النسق، بينما في «رواية ٤٥١ فهرنهيت»، يتعلق الناس بشدة بالشاشات الإلكترونية، ويكرهون القراءة، ويتهللون فرحا عندما يحرق رجال الإطفاء الكتب، ويتبنى المجتمع بأسره، سواء بإرادته أو تحت تأثير عمليات غسيل الأدمغة، ثقافة تافهة جوفاء تجعل المرء يعيش لحظته كأنها لحظة في الهواء، لا جذور لها، مستقلة عما قبلها وما بعدها.

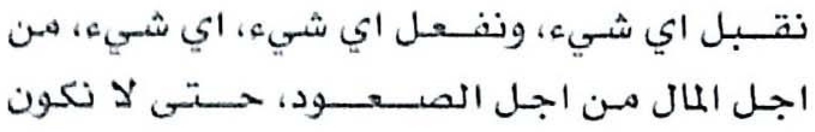
أما الأخطر من هذا وذاك فهو أن هذه الثقافة تدفع المرء إلى المزيد من الانسحاب، والاغتراب، والانطواء على الذات، والتعلق أكثر بعوالمه الافتراضية، والابتعاد عن مشكلات الآخرين، وهمومهم، وتجنب الأنباء المحلية والدولية لأن معظمها مأساوي.

لكن إذا مددنا الأمور على استقامتها فسندرك أن هذه الرغبة في التخلي عن الذات والمسؤولية هي شرط لا غنى عنه لتحقق الاستبداد. وكما قال موسيس فاينلي: «إن أيديولوجية الطبقة الحاكمة لا نفع من ورائها إلا إذا حظيت بالقبول من المحكومين»، اي أننا نحن أنفسنا من نصنع طغاتنا. وهكذا يتحول الهامش الديموقراطي إلى خواء، وينتشر الخنوع والانسحاب ونغدو جميعا «قطيع عصر الصناعة»، كما قال ألكسيس دي توكوفيل، وعشاق «العالم الافتراضي» و «ياليل يا عين».

بتنا غرباء في عالم غريب.. افراد، مجرد افراد، حياتنا جدباء سقيمة، استسلمنا لعالم مادي جشع اصبح الحب وكل الأشياء الجميلة فيه رومانسية ساذجة، قد تعجب بها على الشاشة، وقد نجربها احيانا، لكننا لا ندخلها ابدا في حساباتنا العملية، احتياجنا للآخرين لم يعد احتياجا للدفء والتعاطف والتفهم واقتسام الالم المشترك بعد ان اصبحنا نحتاج فقط للاندساس بينهم، فقط لكي نشعر اننا لسنا وحدنا واننا مثلهم، ننحشر وسط الصفوف لنشاهد حلبة مصارعة، يفترس فيها المصارع القوي الآخر الضعيف يترنح، يسقط، يهتفون ويهللون، ونحن بينهم، مثلهم نتخلى عن أحلى مافينا وارق ما فينا من أجل ان نكون مثلهم، بغض النظر عن ثمن «مثلهم» هذه نحط من شأن انفسنا، نبيع، نخضع، نستسلم، نقبل اي شيء، ونفعل اي شيء، اي شيء، من اجل المال من اجل الصعود، حتى لا نكون وحدنا. أو بالاحرى من اجل ان نجد لنا مكانا وسط القطيع الراكد. قطيع اعمي، هائج يدوس على كل من يحاول ان يلتقط انفاسه، وعلى كل من يتوقف لحظة ليسأل نفسه من أنا، وأين أنا، وماذا أفعل؟ قطيع هادر، ارف يقتل كل من يرفضه، وكل من في جهه، وكل من يحاول ان يقول له «ذلك ليس طريقنا».

هذا ليس تجميد لقطيع عصرنا القبيح، قطيع عصر الصناعة، لكنه رثاء للروح، وهذه ليست بكائية، لكننا يجب ان نحافظ على احساسنا بالمأساة حتى لا نسقط. ◆

”
في المجتمعات الغربية، الناس مغتربون وأرواحهم ملأها الجدب، لذا يصنعون عوالمهم الخاصة، ويلجأون إلى الفن والخيال، لكي يتوازنوا والواقع المحيط بهم.
“



http://www.salon.com

هذا الموقع يحتوي على حلقات البرنامج التلفزيوني «الخ الكبير»، ويقدم معلومات عن المتسابقين وصور لهم.

أجهزة ألعاب الفيديو محظوظة إذا استمرت مبيعاتها أكثر من ثلاث سنوات، هذه حقيقة يعرفها كل المتخصصين في هذا المجال. لكن "جهاز بلاي ستيشن" الذي ظهر في الأسواق قبل خمس سنوات، كسر هذه القاعدة ووصلت مبيعاته إلى ٥٥ مليون جهازاً تقدر قيمتها بسبعة بلايين دولار. "البلاي ستيشن" هو الفتح الجديد في عالم ألعاب الفيديو، حيث يقدم المتعة والإثارة عبر ألعابه المسجلة على أسطوانات مدمجة، ولقد لاقى إقبالا مدهشا. الجهاز اللغز نكتشف أسراره في حوار «راي مجواير» مدير إدارة شركة سوني في إنجلترا.

ترجمة: غادة القناعي - الكويت

"البلاي ستيشن" حكايات بسيطة تزخر بالمفاجآت والإثارة!

«الجهاز ما زال يملك الكثير ليقدمه» هذا ما يؤكده مجواير، في حواره لمجلة بلاي ستيشن الإنجليزية المتخصصة في عالم ألعاب الفيديو، ليرد به على كل المشككين في قدرة الجهاز على الانتشار على الرغم من مرور خمس سنوات على وجوده في الأسواق.

تعود حكاية البلاي ستيشن إلى العام ١٩٩٥، عندما طرحته شركة سوني في الأسواق، كأول جهاز يستخدم الأسطوانات المبرمجة CD في ألعابه بدلا من أشرطة الفيديو العادية. وحقق الجهاز نجاحا كبيرا، ولاقت ألعابه «تومب رايدر» و«السائق» و«داين كرايس» وغيرها شعبية واسعة، لدرجة أن أبطال ألعابه، مثل «لارا كروفت» أصبحت في شهرة نجمات السينما العالمية، وتستغل في الإعلانات التجارية، وأصبح الجميع يتابع بشغف مغامرات «تانرو وجونز» المذهلة في شوارع شيكاغو وهافانا. لذلك لم يكن غريبا أن تصل مبيعاته إلى ٥٥ مليون جهاز في خمس سنوات، يقدر عائدها بحوالى سبعة بلايين دولار، واحتلت إدارة مبيعات الجهاز في شركة سوني المرتبة الثانية بعد إدارة الإلكترونيات.

وفي خطوة جريئة قدمت الشركة هذا العام جهازا جديدا أسمته «بلاي ستيشن ١» Psone، هذا الجهاز مطابق تماما «بلاي ستيشن» الأساسي، لكنه أصغر حجما وأكثر تقنية، ويمكن اعتباره جهازا محمولا لألعاب الفيديو.

راي مجوايز

وعندما سألت مجلة «بلاي ستيشن» مجواير مدير سوني في لندن، عن سبب بقاء واستمرار الجهاز في الأسواق، على الرغم من مرور خمس سنوات على وجوده، ردّ بكل ثقة «الجهاز ما زال يملك الكثير ليقدمه».

وعن توقعه لفترة بقاء ووجود «بلاي ستيشن ١» قال مجواير: «في الحقيقة الأمر عائد إلى المستهلك. فالقول إن معظم الأجهزة الأخرى استمرت خمس سنوات هو قول متفائل. فحينما تصل إلى السنة الخامسة تكون كمية المبيعات قد تضاءلت إلى الصفر. وهذا الأمر لا ينطبق على جهاز بلاي ستيشن، لسبب بسيط وهو أنه لم يكرر تاريخ الأجهزة السابقة عليه. كما يرجع ذلك إلى أنه أصبح جزءا من أنشطة الحياة اليومية. وهو ليس موجها لفئة معينة من الناس، كما كان يحدث في الأجهزة الأخرى، لذا لقي إقبالا من كل الفئات والأعمار.

> "«البلاي ستيشن» أصبح جزءا من أنشطة الحياة اليومية، وهو ليس موجها لفئة معينة، لذا لقي إقبالا من كل الفئات والأعمار"

وبدلا من سؤال كم سيطول فترة بقائه يجب أن تسأل ما دور «بلاي ستيشن ١»؟ الأمر يرجع إلى عائلة منتجات بلاي ستيشن.

والجهاز الجديد عضو من أعضاء العائلة وهو جهاز للمستوى المبتدئ، موجه للأشخاص الذين يودون اللعب بأقل تكلفة ممكنة. وهو أيضا موجه للذين يريدون تجريبه قبل التفكير بشراء بلاي ستيشن ٢. ردود الأفعال التي وصلت إلينا تفيد بأن المستهلكين بعد رؤيتهم صور الجهاز «بلاي ستيشن ١» يعودون مجددا لشرائه.

• هل تعتقد انه سوف يجذب الجمهور السائد الأصغر سنا بدلا من جمهور «بلاي ستيشن» الأصلي؟

- نحن لم نقدمه للجمهور الأصغر سنا. الجهاز يملك ميزتين أساسيتين، أولا: كون الجهاز هو الأول من نوعه، متى ما رأيته ولمسته بيدك، تدرك أنه قطعة جهاز صغير وجذاب. فحجمه يعادل ثلث حجم الجهاز الأصلي ولكن بوجود المميزات كلها به. لذلك سيجذب مجموعة كبيرة من الأشخاص أكثر من أي وقت مضى.

ثانيا: الجهاز لديه مورد طاقة خارجي، يمكن أن يصبح أداة متنقلة. في الواقع، نحن حاليا في طور التباحث مع مجموعة من مصنعي السيارات الذين أبدوا تحمسهم إزاء جعل الجهاز جزءا أساسيا في السيارات. ويمكن القول إنه أصبح جزءا من رواج صناعة الترفيه داخل السيارات الحالية. فهذه الصناعة على وشك الوثب وثبة كبيرة. صناعة سوني لمعدات السيارات في طور إنتاج شاشات لراكبي السيارات بأسعار مناسبة. ويرون أن «بلاي ستيشن ١» هو المنتج المثالي لإضافته للسيارات. «والجدير ذكره أنه خلال السنة القادمة سنقوم بإطلاق شاشات فائقة الوضوح LCD والتي ستمكن الجهاز أن يصبح حقا جهازا متنقلا.

• بالإضافة إلى شاشات LCD، ما الملحقات الأخرى التي تخطط إنتاجها للجهاز؟ ومتى نتوقع أن نراها؟ وهل حُددت أسعارها؟

- حتى الآن لم نقم بتحديد الأسعار ولم نتأكد من التوقيت بعد. كما هو معتاد، سوف يتم إطلاق الملحقات في اليابان قبل أن تصل في لندن، وسوف تتوسع هنا كجزء من عائلة منتجات بلاي ستيشن. المنتجات المرتبطة بجهاز «بلاي ستيشن ٢» ستكون كذلك مرتبطة بجهاز «بلاي ستيشن ١»، والعكس صحيح. ليس مستحيلا تصور نوع من الارتباط المتنقل بينهما وظهور بعض المنتجات الأخرى بالمجال نفسه وبعض البرامج البسيطة.

• مع إطلاق شاشات LCD، سيصبح «بلاي ستيشن ١» أول جهاز محمول. هل هذا يعني أنكم بصدد الغزو تجاه جيم بوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

game boy لعبة نينتيندو nintendo المربحة؟

– لا، «بلاي ستيشن ١» ليس جهازا محمولا بل هو جهاز متنقل. الاعتقاد بأنه يجب أن يكون معك مجموعة بطاريات لا يعني أنه جهاز محمول. ما نراه في الواقع أن الأشخاص الذين يملكون «بلاي ستيشن ٢» يحتفظون به في المنزل. لذلك نريد أن تبقى «بلاي ستيشن» داخل المنزل. من جانب آخر، سوف ينالون فرصة للعب على «بلاي ستيشن ١» عند التنقل، سواء كانوا في إجازة أو أي مكان آخر.

• هل يمكن القول إنك تعتبر «بلاي ستيشن ١» بالنسبة إلى بلاي ستيشن مماثلة لجهاز الأشرطة المحمول discman؟

– من منظور معين، نعم. أرى أن «بلاي ستيشن ٢» بصدد الانطلاق وإن تركنا «بلاي ستيشن ١» كما هو سوف يقول الناس «آه، هذا الجهاز الجديد، وذاك الجهاز القديم، ذاك انتهى أمره». ما قلناه بوضوح إن هذه عائلة من المنتجات، وإن كل جهاز منهم له مكانه في السوق مادام المستهلك أقبل عليه. في هذه الحالة، كلا الجهازين لديه دور يؤديه مع كون عنصر الانتقالية لجهاز «بلاي ستيشن ١» عاملا مهما لنجاحه. ولكنه ما زال يعتبر جهازا منزليا كما هو جهاز يمكن استخدامه في أي مكان آخر.

• بعض الشركات لمحت إلى أنها تفكر بالانسحاب من سوق «بلاي ستيشن» للتركيز على «بلاي ستيشن ٢»، هل يمكن القول إن إعادة تصميم النظام الأصلي جعلهم يغيرون رأيهم؟

– في الوقت الحالي يوجد أكثر من ١٥٠ لعبة طور الإنتاج. وهي فقط التي على حسب علمي تم الإعلان عنها من قبل طرف ثالث. لذا من الواضح أنه يوجد قدر كبير من التشجيع لإصدار المنتج. واقع الأمر أن أي شخص يعمل في مجال صناعة الكومبيوتر ينتج للتصاميم القادرة على البقاء. وإن كان هناك تصميم غير قادر على النجاح فسوف يتوقف عن الإنتاج له. وقد تسلمنا ستة ملايين وحدة جاهزة في المملكة المتحدة بعد أعياد الميلاد. وهذا يعتبر سوقا ضخمة وصالحة للتطوير له. لذلك، الكل مازال ينتج «البلاي ستيشن ١».

> **«في مجال صناعة الكومبيوتر لا مجال للعواطف، فالتصميم غير القادر على النجاح سوف يتم إيقاف إنتاجه»**

ومن الواضح أنه يمكن القول إن العديد من الأشخاص يرون أن بلاي ستيشن ٢ هو المنصة التي ستعقد عليها الآمال المستقبلية والذي هو حقا كذلك. ولكن في الوقت نفسه لا يمكن تجاهل ستة ملايين مستهلك يمتلكون أحد هذه الأجهزة. كذلك يجب التفكير في معدل النمو الذي ستشهده. استغرق الأمر ٥ سنوات للوصول إلى ٦ ملايين وحدة جهاز بلاي ستيشن ١، وعلى الرغم من الأمر سيستغرق وقتا أقل لتحقيق الهدف نفسه مع «بلاي ستيشن ٢». مازال هذا يعتبر سنوات عدة من النمو يجب أن يواكبوها قبل أن يكونوا سوقا كبيرة بحجم سوق «بلاي ستيشن ١». كلا الجهازين ليس مقصورا على فئة معينة من الناس. الأشخاص الذين يستخدمون «بلاي ستيشن ٢» لن يقولوا «لن أستخدم بلاي ستيشن مرة أخرى». الكل لديه لعبته المفضلة على كل التصاميم، وليس غريبا على هواة ألعاب الفيديو أن يملكوا عددا من الأجهزة المختلفة، فمن الممكن أن يملكوا Psone و Nintendo ٦٤ و Sega dreamcast في الوقت نفسه. فهكذا يستهلك الأشخاص كمية الألعاب.

لارا كروفت احدى بطلات " البلاي ستيشن"

• إذن متى ستقوم بترويج حملة تسويقية كاملة لجهاز «بلاي ستيشن ١»؟

– لن نقوم بعمل حملة تسويقية ضخمة، حيث إن الناس أصلا يطلبونها. ولكن لدينا بعض الأمور التي خطط لها. «بلاي ستيشن ١» أصبح معروفا كمنتج. سوف نكتفي بالقيام حملة اعلانية بسيطة للاعلان عن الجهاز. ◆

www. playstation. com
يختص هذا الموقع بكل ما يتعلق بلعبة البلاي ستيشن .
إعداد – ميس العثمان – الكويت

ڤيديو على الرف

إعداد: ميس العثمان – الكويت

The long Riders

أُنتج هذا الفيلم سنة ١٩٨٠، حينما كان الطلب أقل على هذا النوع من الأفلام، والتي تعتمد على الإثارة والحركة أو كما يطلقون عليها أفلام الأكشن، يعتمد الفيلم في إخراجه على حياة المقاتلين والمحاربين ورعاة البقر المستوطنين في غرب الولايات المتحدة الأمريكية، خصوصا خلال فترات الحروب مع الهنود الحمر؛ فنرى أن المخرج كان قد ركز على التفاصيل الصغيرة في حياتهم وطرق معيشتهم ولم ينس أن يسلط الضوء على حروب البنادق والخدع السينمائية في مشاهد القتال المتعددة والتي امتدت على طول الفيلم.

stuart Little

لقد تعدى هذا الفيلم من الناحية الإخراجية كل ماسبق وأن قدمته شركة «ديزني» من أفلام خاصة بالأطفال، فالناحية التقنية والتي استخدمت في هذا الفيلم كانت رائعة جدا ومميزة عن غيرها ومتمكنة، خصوصا فريق القطط الذي أدهش الجمهور في قتاله وأدائه المتقن في المعركة

التي دارت في نهاية الفيلم.الفأر «ستيوارت» أذهلنا بأدائه الرائع وكل حركاته اللطفية والطبيعية التي أدت بدورها إلى تعاطف الجمهور معه وخاصة الكبار منهم.يبقى أن نقول إن مخرج «ستيوارت ليتل – روب مينكوف» قدم فيلما جميلا جدا، لا ليكون متعة للصغار فقط بل على العكس، فقد استمتع الكبار بمشاهدته أكثر!

Joan Of Arc

قديسة، مذنبة أم مهوسة؟

هذا ما يطرحه فيلم Joan of Arc عن حياة وفترة عاشتها تلك الفتاة ذات الشعر القصير والتي تعيش في «أورليانز». يتطرق الفيلم لموضوع أشهر مراهقة في التاريخ الفرنسي، حيث نرى كيف كرست حياتها القصيرة في القرن الخامس عشر لتشن حربا ضد الإنجليز تحت لواء الملك والأمة قبل أن ترحل عن الحياة. تقدم «جوفو فيتش» أفضل

ما لديها من أداة، ويعرض الفيلم العديد من اللقطات الدرامية التي تثير المُشاهد وتكسب تعاطفه الشديد، لأنه يتطرق لفترة حرجة من فترات النضال الفرنسي التي اشتهرت بالتضحيات وسفك الدماء لفترة طويلة.

Hanging Up

يُعد هذا الفيلم فيلما للمراة، وهو يتحدث عن ثلاث شقيقات مرغمات على التكفل بأنفسهن حينما يصاب والدهن، الطاعن في السن، بالمرض الذي يقعده عاجزا عن الحركة. المخرجة «دايان كيتون» تلعب دور الأخت الكبرى والتي تعمل رئيسة تحرير لمجلة ناجحة، بينما تعمل الأخت الصغرى في مجال التمثيل أما «ميج رايان»، والتي تحظى بأكبر وقت للظهور على الشاشة، فتؤدي دور الشقيقة الوسطى الأكثر عقلانية واتزانا. إن هذا الفيلم والذي يطلق عليه النقاد «فيلم المراة» يمكن أن يلاقي ردود أفعال مختلفة من الجنسين، فالجمهور النسائي سوف يتعاطف مع وضع رايان وأختيها الأنانيتين. أما الجمهور من الرجال فسوف يتساءل عن كيفية مشاهدتهم لهذا النوع من الأفلام!

إناء للوضوء على شكل طاووس

يقام في متحف معهد العالم العربي في باريس معرض بالغ العناية (يستمر حتى نهاية أبريل من العام ٢٠٠١). يعانق ذخائر فنون وصناعات الأندلس خلال القرنين العاشر والحادي عشر، لذلك فقد أطلق عليه عنوان: «من دمشق إلى قرطبة».

اجتمعت في قاعاته تحف نحتيَة تلتقي لأول مرة، فقد كان المختصون يقنعون بأشباحها في الكتب، أو يطلعون عليها متفرقة، تفرّق المتاحف الثمانين التي جمعت منها، وأبرزها مجموعة التماثيل المعدنية (أو البرونزية) التي تمثل غالبا طيورا مدرعة مثل الديكة والصقور والطواويس. تبدو طرائق تدريعها وتلسينها وتمفصلها قريبة من آلية العرائس الميكانيكية، وهنا تقع نقطة الحداثة النحتية المدهشة فيها، لقد أثرت بشكل عميق في بعض تيارات النحت الإيطالي المعاصر، كما أثّرت في المنحوتات المشابهة لدى الفنانين بيكاسو وسيزار وتبعهما في السنوات الأخيرة الفنان الجزائري الشاب رشيد كمون في حيواناته الأسطورية المصبوبة بالبرونز، ولو عدنا إلى رسوم بيكاسو للديك التعبيري لوجدناه متطابقا بشكل مثير مع الديك المعروض.

علبة من العاج (حيوانات مدينة الزهراء)

باريس - د. أسعد عرابي

في العلاقة بين

الفن العربي الإسلامي والميكانيك

أندلسيات الصورة المغيبة في التراث البصري

يجتاح الزائر العربي (تحديدا) في المعرض حنين غامض، وذلك بمعزل عن العنوان وصورة خروج بني الأحمر وحزن الملك الضائع في غرناطة، يرد هذا الحزن بالأحرى مما تحركه عاطفيا ذخائر الصناعات المعروضة، من رهافة ذوقية تتصل «بزمان الوصل» الغارب في الأندلس، وبالتواصل الرحمي بالتراث العربي الإسلامي.

يتجول هذا الحنين بين أربع صناعات «تشخيصية»: المعدنيات، حفائر العاج، رسوم الحرائر، محفورات الجص (المخلوط ببرادة المرمر). تجتمع هذه المواد الحرفيَة حول أسلبة الصورة المشخَصة، وغياب الزخرفة والكتابة أو تكاد، حتى تيجان الأعمدة فقد نحتت فيها هيئة الموسيقيين.

لماذا لا نتوقف ولو لمرة في مثل هذه المناسبة لندرس موروث «الصورة» التي يحاول المستشرقون حرمان ذاكرتنا منها، وخاصة من خلال تحالفها مع المعارف والصناعات التنزيهية عامة؟

فلنرجع إلى المعرض.

نقلت الأندلس الساعات المتطورة على طراز، التي أهداها الخليفة هارون الرشيد إلى ملك الفرنجة شارلمان، وتطور بالتالي «علم الحيل» (أو الميكانيك). ومازال نقله من دمشق إلى الأندلس لغزا محيرا. فنحن نعرف أنه كان متطورا في المشرق العربي خاصة على يد سيد المهندسين المعروف بالجزري، وأن صناعة «الروبو» والدمى المبرمجة المتحركة انتقلت إلى قرطبة، واندثر أغلبها مع المخطوطات ورسومها، وقد اعتبرها عالم الجمال الفرنسي فرانك بوبير، المرجع الأول في أصل النحت الحركي المعاصر في أوروبا.

وقد ظل علم الحيل يتطور حتى وصل إلى ذروته في رسوم مخترعات (ليوناردو ڤانسي) في عصر النهضة الإيطالي.

توصل العالم عباس بن فرناس قبله بأربعة قرون إلى امتحان أجنحته الشمعية، وقصم ظهره محاولا الطيران.

كانت هناك في قرطبة أبواب تفتح آليا مع حرارة الشمس، وتجري بعض السواقي بعكس منسوبها، ومازالت «بحيرة الأسود» في قصر الحمراء لغزا محيرا لا يعرف أحد كيفية إدارة مياهها، كذلك الأمر مع بعض المزاليج المعدنية، والمتحركات النحتية، ولكن فنية النحت وتقاليده التي تمثلها هذه الأسود تتفوق على مهاراتها الآلية.

يعود لقب سيد المهندسين الجزري إلى أبناء الجزيرة الواقعة في شمال بلاد الشام، وتعتمد برامجه النحتية على تحولات الطاقة (الدائرة الميكانيكية مثل بندول الساعة). من مثل الجاذبية الأرضية أو ضغط الماء أو الهواء أو المغناطيس وقوى التمدد، تمر مضاعفات أو مجزءات الطاقة من خلال عتلات ومسنّنات وأذرع ومفاصل ونوابض معقدة الاتصال تقلد حركة الإنسان ومفاصله.

تُعد رسوم مؤلفه الشهير: (كتاب في معارف الحيل الهندسية ١٢٠٦م) من أجمل رسوم المخطوطات، يرسم فيها مشخصاته المتحركة الشبيهة بعرائس مسرح الظل (مثل التي تمثل الفرق الموسيقية)، تحقق هذه الآلات الروحانية (أو السيميائية)، متعة المداعبة الفنية القريبة من مباهج صندوق العجائب (الدنيا) أو مسرح الظل (أو ظل الخيال)، يبدو طراز الرسوم مدهشا في أسلبته المحكمة التي لم يستثمرها فنانونا التشكيليون حتى اليوم.

لا تتميَز هذه المنحوتات الميكانيكية عن خصائص رسوم المنمنمات المعروفة التي تزيَن المخطوطات بأنواعها، فرسوم كتاب الحيوان للجاحظ ورسوم منافع الحيوان وكليلة ودمنة، لا تنفصل تقاليدها الفنية عن الرسوم الساحرة التي زين بها الواسطي مقامات الحريري في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي، أي قبل أن يهلك هولاكو هذه الرسوم والمخطوطات ويدمرها في ذبحه للمكتبات العامة العام ١٢٥٨م.

من الغريب أننا دفَنا منذ ذلك الحين رسومنا التشخيصية، وأهملنا دراستها والاستلهام من قيمها الشمولية المدهشة، ويحاول بعض الفنانين «الإسرائيليين» اليوم إعادة حياكة طرزها ونسبها إلى تقاليدهم على الرغم من تحريمهم الصريح للتشخيص.

تدحض النماذج المذكورة دعوى حرمان الحضارة العربية الإسلامية من فن النحت والتمثيل التشخيصي بحجة التحريم الاستشراقي الموهوم،

> ”«لماذا لا نتوقف ولو لمرة لندرس موروث الصورة التي يحاول المستشرقون حرمان ذاكرتنا منها، وخاصة من خلال تحالفها مع المعارف والصناعات التنزيهية عامة»“

يثبت اليوم التصوير الجداري الهائل الذي رسم في سقف وجوانب «قاعة السفراء» في قصر الحمراء تراكم تقاليد التشخيص منذ تمثال الخليفة هشام الذي عثرنا عليه من الفترة الأموية في قصر الحيدر الغربي، تقاليد توحد هذا الفريسك مع الرسوم الميكانيكية المذكورة، ورسوم المخطوطات (المنمنمات).

أنتهز اليوم فرصة شواهد هذا المعرض التي يغلب عليها «التشخيص» لإعادة تصحيح الخطأ الشائع الفني والفقهي بحرمان ذاكرة الصناعة الفنية العربية الإسلامية من الصورة، وقصر الموروث الذوقي على الحرف والرقش الهندسي أو النباتي.

تحتاج هذه المشكلة المزمنة إلى إعادة مناقشتها بشجاعة بحثية، وذلك من أجل إنقاذ ما أهمل من موروث التعبير التشكيلي التشخيصي الذي يقترح تناسخا في الخصائص الثقافية، أشد عمقا من الظواهر الفولكلورية والزخرفية السهلة.

لقد شارك بعض الفنانين أنفسهم في هذا التلفيق المتوارث، وذلك تبريرا لوقوعهم في الاتباع الغربي السهل سواء الأكاديمي منه أم الانطباعي أم سواه، وإشاعة نظرية تخصيص التشخيص بالفن الغربي، وذلك من أجل افتعال صفة التعصب مقابل التسامح الفني.

تغلغل هذا التصوَر بشكل سلبي على التجارب العربية المعاصرة، لدرجة أنه كلما فكر الفنان العربي في التواصل مع التراث تمسَك بأهداب السجاجيد وزخارف الجدران واللوحات الخطيَة، والخيام والنخيل ودكاكين «الفولكلور» من البابوج وحتى الطربوش، وعوضا عن جعل التراث التجريدي خيارا إلى جانب التراث التشخيصي، أصبح الأول حكرا على تجذير الهوية في اللوحة. بل إن الحرف والرقش تحول من كونه أحد الموروثات في مادة «الكرافيك» المعاصرة النخبوية إلى نوع من الواجب اللاهوتي والضمير الأخلاقي المتصل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حاملة شموع

بأحادية التفسير الاستشراقي المذكور، وهو التفسير المناقض لفتاوى مفتي الديار المصرية الشيخ محمد عبده (ممثل التفتّح النهضوي) وإثباته لزيف دعاوى تحريم التشخيص والتصوير عموما، وقد أعاد شرحه الكثيرون من مثل الدكتور محمد عمارة، ولكن اجترار فكرة التحريم استمر خاصة لدى متبلّدي الإحساس الفني. نحيل في هذه الحالة إلى التراث التصويري العربي الإسلامي نفسه الذي كان ناشطا في كل العهود.

وحتى لا ندخل في جدل فقهي لا طائل تحته نحيل إلى هذه الفتوى، ونغلق النقاش كما أغلقه الباحث محمد عزيزة في أطروحته حول «الصورة والإسلام»، كذلك فلا يمكننا اليوم أن نحمّل الفنان العربي الخشية من الوثنية التي تخلص من هاجسها بشجاعة المسلمون منذ أربعة عشر قرنا، وإذا كانت هذه الأطروحة لا تنتعش إلا في فترات التخلف والجمود والتبلد الذوقي، ففي التحريم إدانة إلى الإضاءات التشكيلية طوال الفترات الإسلامية، فما وجدناه في معرض الأندلس ماهو إلا مرآة للنشاط الصناعي الأموي والعباسي، بل إن تقاليد حفر مشاهد الأنس والموسيقى على العاج نفسه نجدها في الفترة الفاطمية، ونجد الطيور المعدنية نفسها في الفترة الصفوية والعثمانية، وكذلك الأمر في التصوير على الخشب العجمي المملوكي والأيوبي إلخ.

بل إن بعض النقابات الروحية كانت تعتبر جماعة الذوق (الفن والصناعة) هم أنفسهم جماعة العرفان.

بهذا المعنى يؤكد جلال الدين الرومي أن كثيرا من الطرق تعود إلى الله.

أما أنا فقد اخترت طريق «الموسيقى والرقص» (المقصود رقص المولوية).

أما غياب «الكائنات الحية» في فسيفساء الجامع الأموي فليس إلا تمييزا لجدرانه عن إيقونات الكنيسة المحلية العامرة بصور القديسين وسيرة الحواريين وغيرها إلخ، ستنقل مناظر الطبيعة والأنهر والدور الدمشقية نفسها (فسيفساء «قبة الخزنة» في جامع أمية الكبير) إلى جدران مدينة الزهراء في الأندلس.

لا يمكننا اليوم ونحن نشهد اندثار مسرح الظل العريق أن نتّهم «المشخصاتي» بالكفر لمجرد أنه كان يصمّم ويحرك عرائسه، وكذلك الأمر مع الذي كان يحرك أسطوانة الصور في «صندوق الدنيا»، وإلا لأدنّا أيضا الفن السابع (السينما) وممثليه ولصادرنا أجهزة التلفزيون!.

لا ندري إذا كان تعسّف هذه التهمة يقع خلف الردّة التي نشهدها في تشخيصات الفن السينمائي العربي اليوم، ابتداء من فاطمة حسن وشلبية إبراهيم وباية، وانتهاء بشادية عالم وفاديا حداد وفاطمة الحاج ومرورا بأسماء فيومي ورباب النمر وبلقيس فخرو، والقائمة أطول من مجال ذكرها.

قد تبدو الحركات التعبيرية المعاصرة على مساحة خريطة المحترفات العربية، أشدّ خصوصية بشكل عام من التيارات التجريديّة.

أو بمعنى أدق فإن العديد من فناني التشخيص قد اندمجوا في موروث الفنون الشعبية، خاصة في محترفات دول المغرب العربي (تونس والجزائر والمغرب)، في حين أن رواد التجريد انطلقوا غالبا من حساسية التيار الغربي الأصلي، لذلك نجد أن حجم الإضافات الأصيلة التي ساهم بها فنانونا المعاصرون من التعبيريين تتفوق على العديد من التجارب التجريدية، وذلك لاتصالها بخزائن صور اللاشعور الجمعي، وأسلبات موروث التصوير نلحظ تفوق هذا العطاء في العديد من المحترفات القطرية.

> «من الغريب أننا دفنّا رسومنا التشخيصية وأهملنا دراستها، والاستلهام من قيمها الشمولية المدهشة. فيما يحاول بعض «الإسرائيليين» اليوم إعادة حياكة طرزها ونسبها إلى تقاليدهم!!»

فإذا أخذنا تاريخ الفن المصري المعاصر وجدنا أن نزعاته التشخيصية أشد تمايزا، على غرار محمود سعيد وحامد ندا والجزّار وعويس وتحية حليم وعدوي وآدم حنين ورباب النمر وعادل السيوي، يتفوق هؤلاء في خصائصهم على تجارب تجريدية رائدة مثل منير كنعان والجبالي وعبدالمعطي والنشار ورضا إلخ.. سنجد التفوق التعبيري نفسه في المحترف السوري (مثال: مدرس نبعه - زيات - زعبي إلخ) على النزعة التجريدية. وقد لا نجد في محترف الكويت منافسا لتشخيصات كل من سامي محمد وقطان وبقصمي.

نلاحظ في المحترف العراقي حالة متوازنة، لأن التعبيريين أنفسهم الذين أسسوا للتجريد من مثل شاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي ورافع الناصري وحافظ بعضهم على تعبيريتهم من مثال علي طالب وطارق وفتاح الترك، وهو ما يتناقض مع الموجة الاستهلاكية في الحروفية التي زوّرت ميراث هؤلاء، ورسّخوا دعوى تحريم الصورة لأسباب تسويقية أو استشراقية على غرار القريشي وقطبي والمهداوي ووجيه نحلة وسواهم.

قلب هذا الالتباس سهم التقدم في مفهوم الحداثة التشكيلية، مما أدى إلى شيوع الفكرة التبسيطية التي تجعل التجريد دوما في مواقع متقدمة حداثيا على التشخيص.

ولكن واقع تاريخ الفن المعاصر يتناقض مع هذا التعميم، «فالتجريد الغنائي» (بما فيه «الحروفية» الغربية السابقة بالطبع على العربية) قد انتهى تطورها منذ نهاية سنوات الستين، وتحولت إلى نمطية اجترارية منذ ما يقرب من العام ١٩٦٢، وتحول «التجريد الهندسي» إلى فنون بصرية أو حركية نحتية أو اختصارية (منماليزم)، في حين أن «التعبيرية» أخذت لبوسا جديدا منذ أول السبعين تحت اسم «التعبيرية المحدثة» ورفعت الحدود الحادة بين التجريد والتشخيص، نعثر لدى الفنانين كومباس وباسكيا وسواهما على الإشارات التجريدية متعايشة مع الهيئة التعبيرية البشرية وسواها.

ذلك بعد نكوصات تجريدية باتجاه التشخيص، لنأخذ أبلغ مثال من رواد التجريد في سنوات الخمسين في باريس وهونيكولادو ستائيل، فقد عُرف بتجربته الوجودية التي ازدادت حدة بانتقاله من التجريد إلى التشخيص قبل أن تتوقف تجربته الأصيلة بانتحاره.

إن الالتباس الأساسي الذي ساعدتنا شواهد المعرض على إزالته هو ذلك الخلط المزمن بين مفهومين تشكيليين: الأول يرتبط بفلسفة التراث البصري وهو «التنزيه» والثاني يمثل مرحلة حداثية في الفن الغربي وهو «التجريد»، والفرق بينهما مضاعف لأنه يرتبط بتباعد شرطي الزمان والمكان، فالتجريد يمثل مرحلة معاصرة من التشكيل الغربي في حين أن: «التنزيه» يمثل عصب خصائص الفن العربي الإسلامي الجمالية، تقوم على مناقضة «التشبيه» المادي للواقع، والتحول بالتالي من عين البصر إلى مشاهدة «البصيرة» (والمشاهدة تقع من الشهادة والشهود).

وعل من البرونز يمثل نافورة قناة مياه

يسمو «التنزيه» بشتى أنواع التعبير البصري، (سواء أكان خطا أم رقشا، أم تشخيصا أم طبيعة)، عن المماثلة مع المرئي، فصورة عنترة أو أبوزيد لا تختلف في أسلبتها الروحية عن النجميات (الناتجة عن لقاح المربع مع الدائرة).

لعله من الجدير ذكره إفتاء علي أكبر خان الذي كان على رأس الدولة المغولية في القرن السادس عشر الميلادي، فقد اعتبر أن المماثلة أو التشبيه في الرسم مستحيلة لأن مادة اللون مغايرة لمادة الخلق والعالم ولا علاقة له بالتالي بالنهي عن تقليد المخلوق الحي.

لعله ولهذا السبب فإن الفراغ في المنمنمات يبدو فرضيا أشبه بسطح الورقة أو الجدار أو المراة، سطح ذو بعدين دون ظلال أو أحجام، تتحرك الأشكال إلى الأعلى والأسفل وليس إلى الأمام والخلف، بحيث يظهر البعيد بقياس القريب نفسه، خاضعا لسلم «مفاهيمي» من نوع آخر، إن أبرز ما يمثل مفهوم التنزيه في ذخائر التشكيل العربي الإسلامي، هو اندماجه في علوم الفلك والرياضيات والموسيقى، وخاصة في علم الحيل السيميائي، أو الميكانيك الروحاني، كما استخلصنا من زيارتنا لمعرض الأندلسيات وأمثلته.

فالتماثيل المعدنية التي ننسى أحيانا وظيفتها (الوضوء أو غسل اليدين) مثلها مثل رسوم المخطوطات، لا تنفصل عن المواصفات التنزيهية في عرائس مسرح الظل، وتمفصلها الميكانيكي، فهي أشبه بالحروف العربية المقصوصة على فراغ مطلق فلكي متحرر من الجاذبية الأرضية، وكل ما يذكر بالمادة والوصف الواقعي، والحديث لا ينتهي في هذا المجال، بسبب ما اعتوره من آراء استشراقية انتقلت بالعدوى ◆

طائر البراق

مصباح بشكل طائر

صار يصعب على أي ملاحظ لكتب ومطبوعات الأطفال في بلادنا، أن يتجاهل تلك الإصدارات العديدة التي تعنون «ارسم ولون» أو «الرسم والتلوين» وقد شاعت في العقود الأخيرة شيوعا كبيرا، وتلقفتها أيدي الصغار في حماسة عجيبة لتلون هذه الرسوم بالألوان المختلفة من الأقلام الشينية (أقلام الفلوماستر)، أو لخشبية الملونة.

الكويت - أحمد غانم

"لـون معـنـا"

بين استعلاء الغرب الزاحف وتهافت العرب الجارف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويرقب «الملاحظ» الكثير من هذه الإصدارات من الكتيبات والكتب، وهي خلو من أي اسم لفاعل!، فلا اسم لمطبعة هناك، ولا اسم لمؤلف (أو رسام) أو ناشر ولا ذكر لتاريخ!!! ويبدو أن هذا التجهيل المتعمد وراءه تجهيل متعمد، بعضه إخفاء «لجرائم» يعاقب عليها قانون الحقوق الفكرية في المجتمعات المتحضرة... كما يعاقب عليها «الضمير الحي»... المجرد، لكل صاحب فكر... فتراها كلها من رسوم اللون الأسود وقد طبعت على الورق الأبيض الخفيف الوزن، أو أوراق الجرائد «السوداء» بعد أن صورت «الفوتوكوبي» عن أصول عالمية لشخصيات كرتونية مما تقدم لها مسلسلات الكرتون في القنوات الفضائية، كميكي ماوس، والأسد الأب... وسمبا، وسلاحف النتجا، والجرانديزر، وطرزان، وبوكوهانتس، وكابتن ماجد... وتويتي.. والحوت وولى... وغيرها الكثير.

ومصادفة يلج الملاحظ الذكي مطبعة ما، فيجد كتيبا لواحد من هذه «الشخصيات» قيد الطي والتجميع، وقد طبع منه أربعون ألفا من النسخ (المعتاد في الكتب العربية طباعة ٣٠٠٠ نسخة كمتوسط)، فيسأل: لمن هو؟! فيقولون، هذا «أوردر» طباعي لـ «س» من الناس، وقد طبع هذا «السين» عندنا عشرات الكتيبات المشابهة لعشرات شخصيات الكرتون العالمية، وخلال العامين الأخيرين، وبما يجاوز ربع مليون نسخة أو أكثر! وقد دفع من فوره كامل كلفتها وأخذها.. واستوعبها سوق الكويت!

ويحدث هذا في صمت لا يحسه أحد!!!

ويقف هنا ملاحظنا مستثارا أمام هذه الظاهرة، وخاصة إذا كان ككاتب هذا المقال من معلمي الفنون ومدرسي التربية الفنية في بلادنا... كيف تمر ظاهرة كهذه وبهذه الضخامة، دون أن يواكبها «متابعة عقلية» من أي نوع؟! بماذا يهتم الاختصاصيون التربيون والتشكيليون في بلادنا، إذن؟! ألا من مقال نقدي أو أدبي، واحد، يقول رأيا بيانا، ويظهر للناس؟ وهل سمعت عن تقرير في هذا الشأن، يصدر من ذوي الاحتصاص؟ ألا يستحق هذا الأمر أن تعقد له لجنة أو مؤتمر (فني/علمي) ليرصد بأبحاثه هذه الظاهرة: حجمها، أبعادها، مزاياها، عيوبها.. رأيا.. مقاومة،، خطة؟!

ثم.. ماذا تفعل بفلذات أكبادنا - في صمت - آلاف الإصدارات المشابهة؟ تلك التي لا يرصدها أحد!

والجدير ذكره في هذا المقام، ولعله يلحظ أنه بشكل عام كم ترى في سوق الفنون في بلادنا العربية الكثير من الظواهر الفنية، وأغلبها يمر دون مراجعة عملية واختصاصية واجبة، تلك المراجعة التي يفرضها واجب النخبة.

كما أن الملاحظ أيضا أن العقل الثقافي العربي بعامة، يستخف بظواهر غالبة، يظنها من صغائر الأمور المعتادة، وهي في حقيقتها أكبر من هذا بكثير.

ولنا الآن أن نرصد لقارئنا في نقاط «مزايا» ظاهرة «الرسم والتلوين» هذه، ونظهر بعض أبعادها.

أولا: وكما يقولون إن أول القصيدة كفر صراح، فالطفل في كل هذه الإصدارات لا يقوم بأي عملية رسم من أي نوع، أو بما تتطلبه عملية الرسم من الرصد والملاحظة والتخطيط، أو تخيل الأشكال والمناظر.. فهذه الرسوم تأتيه جاهزة، كاملة مصنعة معلبة،وهي كالحذاء الصيني سواء بسواء وما على طفلنا المسكين إلا أن يدخل قدميه، أو يديه، في سم خياط هذه الرسوم. ولعمري نرى هنا إتجارا واضحا، وكذبا صريحا يجرد الكلمة من معناها.

ثانيا: ثم ما يبقى للطفل من العنوان «ارسم ولون» ليس سوى بعض التلوين على أصغرية. فالطفل حقيقة لا يقوم بأي عملية تلوين بناءة، إلا ذلك الدهان البائس لما أمامه من نموذج ملون لكل رسم. فالطفل هنا في عملية التلوين هذه يؤدي عملا بالغ السلبية ويستهلك طاقته فيما لا يفيد. أي أن التلوين هنا هو «عمل نموذجي» في سلبيته. وقد يبقى له فضل واحد أو درس واحد هو ألا يخرج عن حدود الخط الخارجي في الرسم (out lin) وهي ميزة بائسة، تقترب به من فنون الصنائع الزخرفية في أدنى مستويات تعليم الفن. ثم لن تجد للطفل مرشدا أو ضابطا حتى في هذا.

ولهذا ولغيره، فالطبيعي أن يجفل أمام هذه الظاهرة التربويون المحدثون ومعلمو الفنون ، فكل ما جاهدوا من أجله، وما اكتشفوه من كينونة الطفل الخاصة، ومناهج التربية الفنية ونظريات التعلم يرتد دفعة واحدة إلى أدنى كثيرا من طابع تعليم الفنون في الثلاثينيات والأربعينيات العربية، يرتد إلى المنهج التعليمي الذي سموه رسوم «الأمشق» (أي النماذج، كالقلة، ..) ، وهذا فضلا عن أن الطفل هنا لا يرسم أي «مشق» بنفسه، ولا يتجشم شيئا في بناء نموذج يتعلمه.

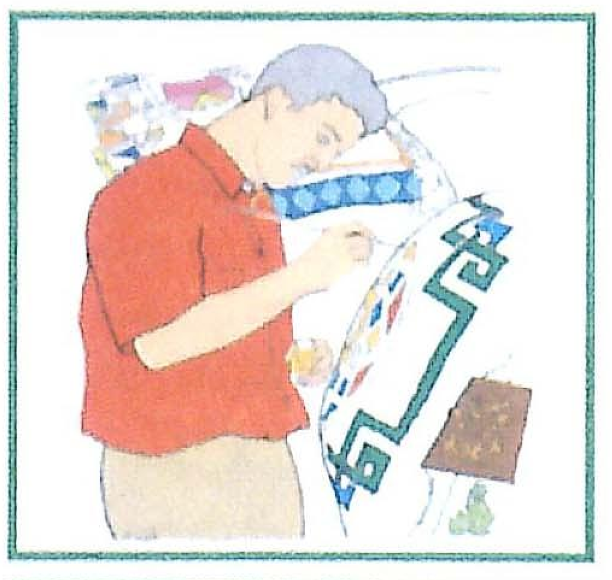
> "التربويون المحدثون ومعلمو الفنون محبطون، فكل ما جاهدوا من أجله وما اكتشفوه يرتد دفعة واحدة إلى أدنى من طابع تعليم الفنون العربية في الثلاثينات والأربعينات"

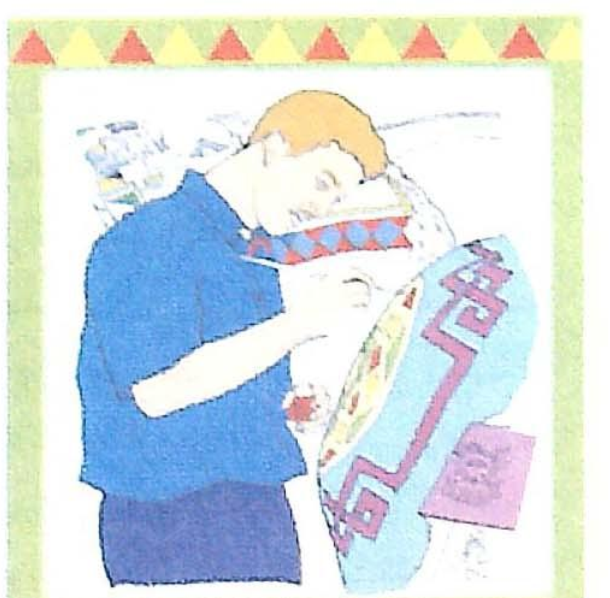
رابعا: وتتهافت بل تنعدم هنا كل أهداف التربية الحديثة بالفن، فلا دافعية نحو أي ابتكار، ولا شخصية للطفل، ولا تقدير أو توجيه لملكة التخييل عند الطفل، ولا يتعلم الطفل هنا شيئا من «عناصر» التشكيل، أو مهارة معقدة في معالجة الألوان أو الخامات، وينعدم في عمله أي بروز لشعور ذاتي بالموضوع الفني... ولا يتعلم شيئا من علم اللون، أو يتكشف له شيء من إمكانات البناء بالتصميم.

خامسا: أضف إلى هذا، أن كل هذه الرسوم و«الكتب»، تقع في دائرة الهجمة الإعلامية والثقافية الغربية الاستهلاكية الأمريكية التي تجتاح طفلنا، تجتاحه بخيرها وشرها. فالطفل الذي أحب سلاحف النتجا - مثلا - ويتابع عشرات الحلقات التي نحتت في قاع ذاكرته أسماء «دافنشي»... و«ميكيل أنجلو».. و«روفائيل».. وقد صاروا مكائن «الأكشن» الجدد... فهل كسب منها الغرب وإيطاليا شيئا آخر؟ وما هذه الدعاية العجيبة لأطباق «البيتزا» طعام السلاحف المفضل، بل طعامهم الوحيد العجيب، الذي يقذفونه في أفواههم بشراهة دفعة واحدة.. أهذا كل ما بقي من إيطاليا؟ والطفل حين يقضي الساعات الطوال في تلوين رسوم النتجا، وفق ما حفظ من لباسهم وعصائب أعينهم - وهذا مجرد نموذج كما تقدم - فهو هنا يقوم بعملية مذاكرة واسعة لهذه الشخوص، وتنحت في دواخله، عمقا وجدانيا وتمثلا عقليا لشخصيات وأبطال تروج لهم آلة الإعلام والتجارة والتسويق الاستهلاكية الأمريكية.. وهذه الآلة الجبارة أنى لها أن تحمل شيئا من الشوق أو التوق العربي، أتراها ستنوب عنا في أداء الطابع العربي، أو المنهج الإسلامي أو الرؤية الشرقية التي ينبغي ويحق لبلادنا العربية أن تقوم بها.

والحق أقول لكم إنه ما أبأس أمة لم تستطع بعد أن تصطنع لأطفالها المناهج الملائمة.. ولاحظ أن الطفل العربي المسكين، يتمثل هنا كل هذا الغرب الزاحف، ودون أن يكون له وعي يحميه، أو مقاومة تذكر، أو بديل عربي يقدم له شيئا آخر.

ومعنى كل ماتقدم بوضوح يؤكد أن هذه الظاهرة المغفلة، هي نوع من التعبير الكامل عن هزيمة الأمة ثقافيا... وإعلاميا وتربويا... ولا





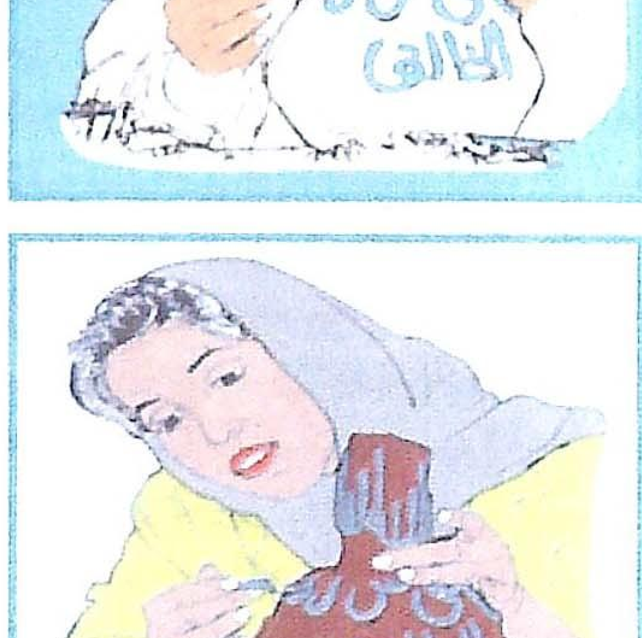
نغالي إذا قلنا أيضا واقتصاديا.

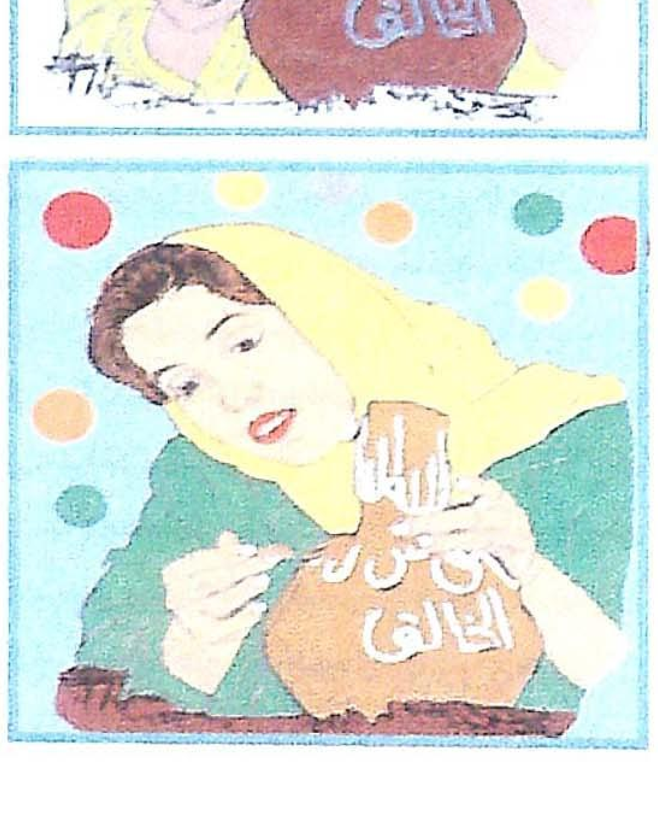
فما الذي يمكن أن نفعله أمام هذا الطوفان؟، لا أقول الطوفان الكلي الثقافي، بل الطوفان الجزئي الذي يتصل بموضوعنا الآن «ارسم ولون»؟ هذا سؤال مطروح على الكافة.. ولقد طرحته على نفسي بإلحاح شديد.. ولم أستطع أن أقف مكتوف اليدين، وبإمكانات تشبه السيف الخشبي لدون كيشوت، حاولت أن أقاوم هذه الظاهرة.. أو أن أشير - بهذا السيف الخشبي - إلى اتجاه ما.. وهذا على التحديد هو ما استطعت أن أبنيه طوال سنوات سبع مرت، أيضا، في صمت.

وأشهد هنا، وعودا على بدء، أنني كمدرس فنون قد بهت طويلا أمام هذه الظاهرة.. فلقد أثارت كآبتي.. ليس لشيوعها فقط، بل لأنني حاولت أن أبين لمن هم أقرب الناس إلي تهافت هذه الظاهرة وأضرارها، إلا أن أحدا منهم - كبارا وصغارا - لم يفهم شيئا مما أقول.. ولم يأخذ أي ملاحظة قلتها على مأخذ الجد.. وكلهم جامعيون تخرجوا من الجامعات الأمريكية والعربية في الطب والهندسة المعمارية! والمسرح! والتاريخ.. هم بعض أهلي صراحة.. وهكذا لم أستطع السيطرة على شيوع هذه الظاهرة لدى خاصة أطفال العائلة الكبيرة أو أسرتي الصغيرة.. لقد فشلت في هذه بجدارة.. فكان ابني طه مجنونا برسوم «النينجا» - المثال الذي تعمدت تقديمه آنفا - فماذا يستطيع أب - ولو كان مربيا وفنانا - أن يقاوم تلك المؤثرات الطاغية العامة والتي يقدمها التلفاز أو الكتب؟! نعم ولو كان مربيا.. فالواضح أن أي تعويل على الجهد الفردي - ومهما كان نابها - فإنه ليفشل أمام طغيان آليات «الميديا» الحديثة. وهنا على المجتمع ككل أن يضطلع بمسؤولياته المباشرة..

ولقد تعاملت مع هذه الحقيقة المرة...

إن أسلوب ومنهج «ارسم ولون» قد صار واقعا، وحقيقة، واعتيادا لدى طفلنا، تدعمه آلة إنتاج





> هذه الكتب والرسوم تقع في دائرة الهجمة الإعلامية والثقافية الغربية الاستهلاكية التي تجتاح طفلنا، بخيرها وشرها

لا تتوقف، ومن الصعب أن ندرأ أخطاره عن طفلنا العزيز بالرفض والمنع. فكان تفكيري إلى اصطناع سلسلة موازية تتلاءم مع الصالح العام العربي، والصالح الفني التشكيلي، التربوي، سلسلة لها أغراض أخرى تأخذ بيد الطفل إلى باحة أكثر سعة، وأعمق تشكيلا.

ولقد بدأت إصدار «لون معنا»، أشبه بنداء فرد وحيد يعرض بضاعته هنا وهناك لمن يستجيب للتنفيذ، وأنا أعلم أن ما أصبو إليه يحتاج إلى خطة عامة، وإستراتيجية ثقافية، وجماعات فنية، ومصادر تمويلية.. أي أنه ببساطة يحتاج إلى أمة.. ولم يمنعني كل هذا من أن أضرب بقلمي، بفرشاتي، علها تضيء شمعة هنا، أو تفجر ينبوعا هناك.. وهكذا كان ذلك العنوان المتواضع «لون معنا» لهذه السلسلة الجديدة عن قصد، وعلى الرغم مما في هذه الإصدارات من إمكانات البناء باللون لإعطاء «التصميم، Desigen» مايتطلبه. وإذا كان في ملفاتنا أفكار عدة، تنتظر فرصة للظهور فقد تمكنت حتى الآن من تقديم ثلاثة إصدارات هي:

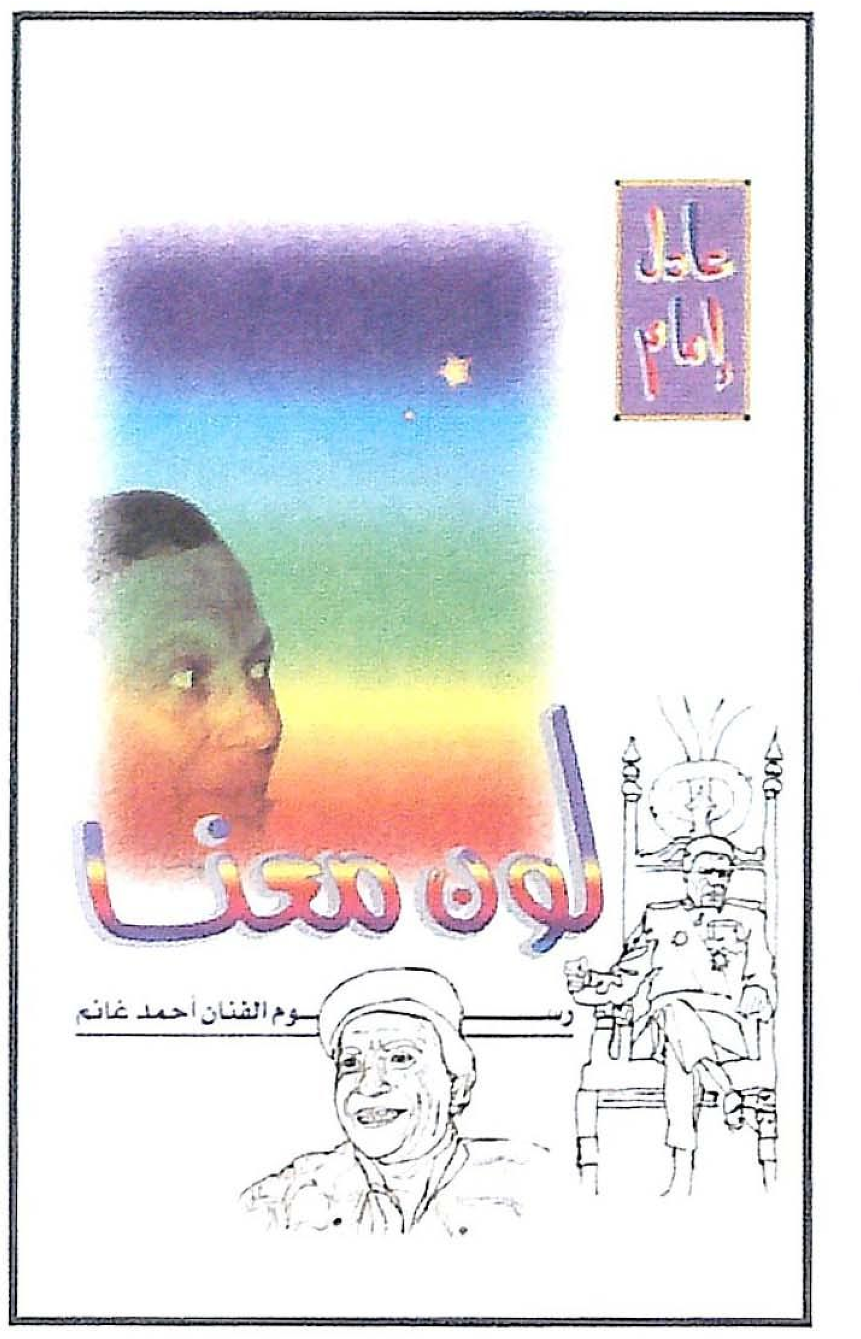
١- في العام ١٩٩٦، «لون معنا» برعاية مجموعة شركات الروضان بالكويت.

٢- في العام ١٩٩٧، «لون معنا» قدمت رسوما لعادل إمام.

٣- في العام ٢٠٠٠، «لون معنا» من إصدار الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب بالكويت.. وقد قدمت أجواء التعليم المختلفة بالهيئة في رسوم.. ولعل أفضلها هو الإصدار الأخير، والذي بدا أكثر نضجا.

وأن أن نستعرض معكم المزايا الأساسية في إصدارات سلسلة «لون معنا» لواضعها كاتب هذه السطور.. ولعلنا نجملها في الآتي:

أولا: لقد تجاهلت عن عمد تقديم أي نموذج «قالبي» للتلوين، بل عمدت بوضوح إلى إلقاء مسؤولية اللون (تلوين الشخوص والأشكال والأشياء) إلى قريحة الطفل. وحمل غلاف الإصدار الأول هذه الملاحظة للأبناء: «تستطيع تلوين هذه الرسوم وفق الألوان الطبيعية (المطبوعة) في جيب الغلاف



(FLAP)، كما يمكنك أن تبتدع في تلوين هذه الرسوم، وفق أي ألوان أخرى تشاءها» أما جيبا الغلاف في الإصدار الثالث، فقد حويا رسما وآخر، وقام فيه «الفنان المصمم» بتلوين كل رسم بثلاثة حلول لونية مختلفة، وإلى جانبه هذه الملاحظة الواضحة: (هذا نموذج فقط، تستطيع أن تلون هذه الرسوم كما تشاء) وهي دعوى واضحة: نموذج إيضاحي، تربوي. وهي رسالة تعني ضمن ما تعني: أيها الطفل.. دع الكسل، استخدم قريحتك.. ذاكرتك.. خيالك.. تجربتك أنت.. فالرؤية/اللون، لك، ومن هنا يكون على الطفل أن يدرك بنفسه الإمكانات البنائية والتصميمية للتلوين، هذا التلوين القادر على غير الإحساس بالشكل.. كما أنه يفرش مكانا لذاتية الطفل ويبرز حنكته الفنية.. إنه نوع من الإدراك الجيد لطاقة تشكيلية لم تستثمر كثيرا، وتشي بأهميتها وسائل وإمكانات الميديا الحديثة. هذا الأسلوب يعد إضافة حقيقية، اكتشافا آخر، لنسق آخر ويدرك قيمته الفنان والتربوي والمتخصص والمصمم معا. إذن فمن الآن وصاعدا يمكن مناقشة الأمر تربويا.. ولم تعد رسوم (الرسم والتلوين) خارج دائرة تعليم الفن الحديث برمته كما هو شائع.. لقد أمكن ضمها أخيرا في سياق العملية التربوية والفنية المتكاملة.

ثانيا: أن هذه الرسوم بإمكاناتها كرسوم الفوتومونتاج الواقعية، تمهد لأولادنا وفي مرحلة عمرية وفنية معينة، أن يلتقطوا خيط مايسمى بـ «الرسوم العلمية»، وهو باب من أبواب الرسم الخادم للعلوم، كالطب والأحياء والنبات وغيره.. وهو مجال يندر أن تجد فيه فنانا أو رساما عربيا، مجيدا وبارزا. فلو أردت أن تصور موسوعة عربية عن النبات أو الطيور والحيوانات أو الأسماك في منطقة عربية ما، لهالك أنك - لو رزقت حاسة تشكيلية ممتازة - لن تجد رساما عربيا واحدا يستطيع القيام به! ولعمري هذا نقص فادح في المكتبة العربية، فلم تستطع كل أكاديميات الفنون العربية أن تصنعه، أم أنها صنعته فاختفى عن الأعين في ظلمات الدهور.. فما معنى هذا النقص الفادح أو هذا الافتقاد؟ أيعود هذا إلى طبيعة المناهج الدراسية في الكليات الفنية، أم يعود إلى «ديماجوجية» السوق العربية الفنية التي هي طحن في الهواء؟! ألا يبدو البناء التشكيلي العربي - خاصة في وظائف النوعية - أشبه بأعجاز نخل خاوية؟! فترى رعاة الفنون في بلادنا في شغل شاغل من هذا.

وأظن أن الاستمرار في إصدار مطبوعات «لون معنا» يمكنه أن يشارك في خلق تيار فني، تكون إحدى محصلاته نشأة هذا الضرب المهم، وهو ضرب لازم لنمو العلوم والمعارف وتطورها، ضرب لا تغني عنه الصور الفوتوغرافية بحال.

(ومن فضلك راجع كل الكتب والمصادر العربية المعاصرة سواء من ألم منها بالرسوم العلمية أو الهندسية، وكذلك أغلب الرسوم الإيضاحية.. تجدها رسوما بالغة الركاكة والهزال هذا ناهيك عن الضعف الطباعي.. ولدى مقارنتها بأي مراجع علمية أو دوائر معارف غربية فلسوف تشعر بالخجل.. وتتمنى لو توارت هذه السفاهات الفنية العربية من أمام عينيك).

ثالثا: ومن أهداف هذه السلسلة الواضحة أنها تربط الطفل بملامح من تراثه العربي، قديمه وحديثه، وكذا وقائع الصناعة العربية، كما تفتح وعيه وعينه على الشخصيات العربية النابغة التي يحبها، لتدخلها في متن أجروميته التشكيلية ومفرداته.

رابعا: وتمتاز هذه السلسلة، ومن اللحظة الأولى بامتلاكها كامل حاستها نحو حركة التجارة والصناعة والتعليم العربية، كما تهدف إلى أن تكون جزءا من عملية «بناء الصورة» Image الخاص بمؤسسات العربية.. كما أبرزت حاستها التسويقية بروح احتفالية عامة، فبطاقة اسم الطفل، ودعوته للمشاركة بتلوين الرسوم وإلى جوائز قيمة في احتفال خاص.. يعطي نوعا من الرعاية الاجتماعية العامة لنشاط إبداعي.. وهذا الاحتفال الجماعي العام يغطي حاجة المنتج التسويقية وحاسة المربي وينمي موهبة التلميذ معا.

ولعل هذه الميزة الأخيرة لاتقاس بمفردها فقط، بل تقاس إلى أنها زيادة متعمدة، تواجه النقص الفادح في المادة الموضوعية الأساسية الخاصة بالطفل العربي، وهو ما سيظهره البند الخامس.

خامسا: ولنعترف معا، أن ثمة نقصا فادحا، وفراغا عميقا لا يمكن سده هنا إلا بظهور إنتاج عربي من مسلسلات الكرتون الواعدة، والتي تُعنى بشخصيات عربية مختلفة، أو تستند إلى تراث المنطقة وتاريخها الممتد، وتفرش لأحلامها الواسعة، وتؤكد تجليات طابعها العبقري.. بحيث تدور سلسلة «لون معنا» معها.. وفي هذا الاتجاه نذكر شخصية «سلام»، كما أنه يمكن البناء على شخصية «سندباد» ومجلته التي أبدع رسومها بيكار ويوسف فرنسيس.. وكل هذا رهن بآلة الإنتاج الفني العربي والتي لم تتقدم في هذا السبيل أي مجهود يذكر..

.. وهكذا نرى أن المسؤولية العامة الفادحة، تقع في رقبة الجميع. فالكل مقصر تقصيرا فادحا.. والجهد المطلوب بذله كبير للغاية.

وفي هذا الختام أؤكد أن الحكم على هذه السلسلة هو الحكم الذي سيصدره أبناؤنا الأطفال من الصبيان والبنات.. فهم المعنيون بهذه الرسالة.. وكل فضلنا أننا حملنا معا هذه الرسالة إليهم.. أنا ومن تحمسوا لتمويل وإصدار المطبوعات الثلاث التي ذكرت ◆

إذا كان الفن هو توغل طاقة الروح في مادة العالم الملموس، سواء كان ذلك انعكاسا أو إلهاما أو حدسا أو جنونا أو فعلا إراديا، أو حتى مصادفة سعيدة، إلا أننا في نهاية الأمر سنتعامل مع نتاج ذلك الاجتياح، نتعامل مع شيء اسمه العمل الفني، شيء له حضور مادي ملموس وخاص.

عادل السيوي - مصر

أشياء الفن.. بين شروط السوق ومنطق الروح

يقول «هيدجر» لتوضيح مادة العمل الفني «إن عاملة النظافة في متحف اللوفر مثلا، لا تنظر للتماثيل إلا بوصفها موضوعا للجهد والتعب، فهي أشياء يتجمع فوقها التراب ولابد من تنظيفها كسائر الأشياء الأخرى» ورغم ذلك البعد المادي إلا أن العمل الفني يشع بطاقة ما، تزيد على قدرة المادة وحدها، فهو جماع لملامس وأصوات وكلمات وأضواء العالم المادي وأشكاله وألوانه، لكنها مغتربة عنه، فقد ابتعدت لأنها تشبعت بطاقة ما لا نعثر عليها في أشياء الحياة، وفي العمل الفني الحقيقي تظل تلك الطاقة الروحية التي قبض عليها الفنان وأودعها مادته تشع حياة دائمة.

تلك الحياة الداخلية التي لا تكف عن التلميح، داخل الحضور المادي هي السر في قيمته، وهي أيضا المفتاح لفهم مشكلة التقييم، فقيمة حجر التمثال، تعلو على القيمة المادية المجردة له كحجر بريء، ولا يمكن إرجاع القيمة إلى الجهد الذي بذل في إعداده، فقد يبدأ العمل ويكتمل بمجرد ضربة واحدة خفيفة، أو قد يكون العمل الفني الرفيع هو تجميع لحجرين متشابهين أو حتى مختلفين تماما، فلا مجال هنا للحديث عن حساب رقمي وراء القيمة لأننا دخلنا في مجال نوعي يراوغ الحساب الكمي، ولكن هذه الصعوبة لم تمنع الروائع الفنية من أن تصبح مادة للتداول والاقتناء، أي أن تخضع للتقييم الرقمي، وتدخل بذلك إلى آليات حركة الثروة والسلطة معا، ما بين تطلعات الروح وسطوة العملة، ما بين الإبداع والسوق.

سحر العملة

ظهرت النقود، فكان لها فعل السحر في نقل البشر فراسخ للأمام، وفتح الباب واسعا للاغتراب، لايهم في السوق لا لون ولا دين ولا ثقافة ولا عشيرة، لم يعد الشيء مرتبطا بذاته فقط، فالسعر يجعل الشيء مرتبطا بالآخر في الحال.

ولكن هل للنقود دخل بإبداعات الروح..؟ من السخف أن نكرر أن النقود لا تصنع الإبداع ولكنها ضرورية في عصرنا هذا لوجوده ولحركته، مادمنا اقتنعنا بأن السوق قد أزاحت اشكال المقاومة كافة، فالموسيقى والشعر واللوحات العظيمة كلها أشياء تشترى وتباع وهذا لا يقلل من قدسية الأشياء، لأنه حال البشر، وهو أمر يجب تعقب آلياته لمعرفة أثر ذلك على الفن.

إعلان الحرب على السوق

منذ بدأت علاقة الفن بالسوق تتضح، هناك محاولات تاريخية متعاقبة لفصل هذا عن ذاك، وبعد الحرب العالمية الثانية، أصبح موضوع السوق يثار كقضية ملحة واجبة الحل داخل إطارات جديدة، وهناك محاولات كبرى للإفلات من قبضته، بإنتاج أعمال شرسة لا تخضع لمتطلبات الاقتناء، أو أعمال زائلة وعارضة، أو لأعمال لا يحتويها مكان محدد، أو عمل متناثر الأشلاء. وهكذا نما التجريب في المكان والخامات الجديدة وبرز أيضا الفن القاسي والمفجع والبذيء والإباحي. ولكن كانت هناك على الجانب الآخر محاولات أخرى للتصالح، فكيف يتصالح الفني مع السوقي، هل جوهر التصالح هو الاحتفاظ بمنطق السلعة فقط؟ لا ليس هذا هو كل الممكن، فقد كانت حركة الفن الجماهيري Pop art في العقود التالية للحرب العالمية الثانية دليلا على وجود مسارات أخرى، فهي محاولة كبرى خاضها الفنانون في بريطانيا وأمريكا قبل الجميع، لعبور ذلك الجسر بين الاستهلاكي والفني، بين عالم البيزنس وعالم الفن، تحليل شكل غواية البضاعة ونزع سرها البصري، والتخلي عن محاولات البحث عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء المباشرة والسهولة والتكرار. ولكن حتى هذه المحاولة أنتجت أعمالا يتاجر فيها سماسرة وتوضع في المتاحف كروائع خالصة تنطبق عليها بالمثل قوانين الندرة. وانتصر السوق حتى على من يسخر منه.

كيف نحدد القيمة؟

تحديد القيمة في الفن أمر على درجة كبيرة من التعقيد، والقيمة المادية للعمل الفني هي أيضا أمر غامض جدا، فمنتج الفن هو شيء من ضمن أشياء العالم، يخضع لكافة عمليات التقييم ومن بينها عمليات التسعير، ولكن أين موقع أشياء الفن من كافة أشياء العالم، لا جدال أن الفن كإبداع خاص يربط منتج الفن بصانعه وهو ميراث حرفي للفن، ولكن تفرد المنتج على خلاف الحرفي أكيد، فهو ابن لحظة استثنائية لا تقبل التكرار، ونفي التكرار يجعل للشيء الفني خصوصية ما، فالنظر إلى الفن كوحي أو إلهام هو مقدمات لفصله عن الفعل العملي، ليصبح مسموحا به للندرة، ولاغائية الفن المباشرة تجعله وجودا رفيعا أيضا خارج الحسابات، ضرب من الفيض، ولكن شعبيته وقابليته للانتشار تجعله فعلا جماهيريا، ولذا فإن الفن يقع ومعه كافة تفاصيله في تلك المساحة المتنازع عليها بين الوجود الاستثنائي المفارق والوجود العامي المنتشر. هو ابن العالم وابن مناطق أخرى من الوجود لا نعرفها بدقة. ولا يمكن أن نبحث عن القيمة بطريقة الاقتصاديين نفسها فنعتمد مثلا على مقولتي العرض والطلب في تحديد القيمة، أو نلجأ إلى حساب ساعات العمل المبذول كما فعل ماركس، أو وفقا للمساحة والحجم كما يفعل تجار العقارات، أو للندرة كباعة الأحجار الكريمة، أو رجوعا فقط لقيمة الفنان ومدى تحققه داخل العمل الفني وموقع العمل من تاريخه الفني. وما ضمان ثبات القيمة الفنية وهي مرتبطة بالتذوق، ولكن على الرغم من تلك القناعات، فإن عملية التقييم تعتمد على مجموعة قياسات منطقية رقمية ومعنوية، تطبق على العمل الفني لعمل مقارنات سواء كانت مادية تخص مادة العمل أو جمالية وتأريخية، وهي محاولات لا غنى عنها للتعامل والتبادل ويقبلها الفنان لأنه لم تتشكل لها حتى الآن أي بدائل أكثر توافقا مع طبيعتها.

ممن يخاف بيكاسو؟

وسنعود هنا إلى بيكاسو لنوضح موضوع القيمة، في العام ١٩٨٨ كنت أشاهد معرضا شاملا لأعمال الفنان السويسري الكبير جاكومتي، في المعرض الوطني National Gallery، ببرلين، ووجدت لافتة على باب المعرض كتبت عليها العبارة التالية «لا أخاف بعد موتي من أي فنان إلا جاكومتي» والتوقيع، بابلو بيكاسو، بيكاسو يفهم، بالطبع أن تقييم الفن والفنان يخضع لمتغيرات ومن يقف على القيمة اليوم قد يتراجع أو يتم التشكيك في قيمته تماما بعد ذلك والأمثلة وافرة بالفعل، فلماذا اختار بيكاسو جاكومتي؟ هل كان ذلك الخوف نابعا من إدراك عميق لدى بيكاسو بأن وجوده في وقت وجود جاكومتي نفسه قد حجب عن هذا العبقري الخجول والمغلق على ذاته إمكانية التقييم الصحيحة، وأنه بعد موته سوف تبدأ عملية تقييم عادلة ويوضع جاكومتي نفسه في موقع يعلو بيكاسو بكثير، هل يدرك بيكاسو أن القرن العشرين بآلياته في التقييم قد يفضي إلى قرن آخر يقيم بمعايير أخرى فينقلب الوضع تماما، فالقرن العشرون كان يحتفل بالمهارة اليدوية والبراعة الفنية، كانت تقاس أيضا بتلك المهارات ولكن جاكومتي لم يكن يحفل بذلك، فهو ضد تلك الغواية البصرية المعتمدة، ويبحث عبر تكرار التجربة نفسها عن فهم أعمق وعلاقة أصدق، فهل سيكون ذلك المعيار هو الأهم بعد ذلك، فتنحى كل تلك الأعمال المبهرة بصريا والتي يعلو صخبها

لوحة المرأة الزرقاء احدى اعمال بيكاسو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخارجي عن عمقها ونفاذها إلى أغوار دائمة الإلحاح. في جميع الحالات لا يخاف بيكاسو من جاكومتي ولا من غيره. وإنما يدرك بنفاذ تقلبات معايير القيمة وهو أمر لا يمكن إيقافه ولا مقاومته حتى لو كنت بعبقرية بيكاسو.

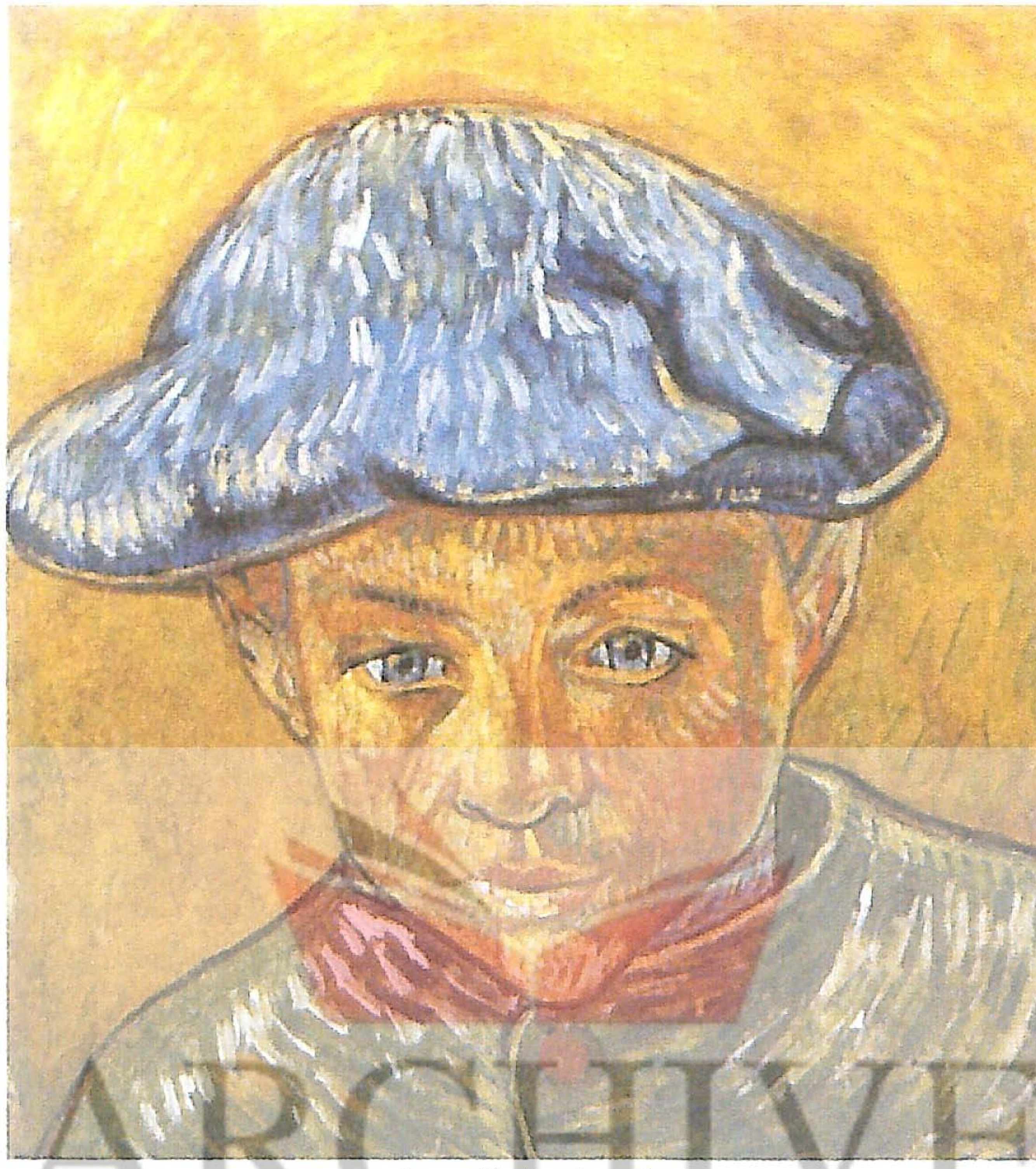
حكاية عن فان جوخ

لم يبع فان جوخ في حياته سوى لوحتين باعهما أخوه وصديقه الصدوق ثيو، دفع المشتري ثمن الأولى، أما الثانية فقد ردها من اشتراها، وفي منتصف ثمانينيات القرن العشرين، تربع فان جوخ على عرش أعلى سعر فني لفنان، إذا ما اعتمدنا قياس اللوحة بمساحتها بالسعر العالمي لها في بورصات الأعمال الفنية، وتفوق ذلك الهولندي على كافة فناني العالم أجمع، فلماذا حدث ذلك الارتفاع الانفجاري في سعر أعمال فان جوخ، هناك من يقول إن ذلك تلا صدور كتابين متميزين عن الفنان، وآخرون يقولون إن المعرض الشامل في أمستردام لأعمال الفنان قد أظهر بوضوح قوته الفذة، ولكن العارفين بدخائل السوق كان لهم رأي آخر، فارتفاع السعر المفاجئ كان نتيجة لدخول قوة شرائية جديدة إلى سوق الفن العالمي، دولة قوية وثرية تريد أن تشكل مجموعتها الخاصة من المقتنيات ألا وهي اليابان، لقد بدأ اليابانيون منافسة الأمريكيين في تجميع الأعمال الفنية العالمية ذات القيمة التاريخية المؤكدة، ولكن لماذا فان جوخ بالتحديد؟ لا جدال في أن هناك تأثيرا واضحا للفن الياباني على إنتاج فان جوخ، وأن لهذا صلة بما حدث، فاليابانيون يعتبرون أعمال فان جوخ امتدادا غربيا لإبداعهم الشرقي، وخير دليل على تأثيرهم القوي في الفنون خارج حدودهم.

ولذا تحظى أعمال فان جوخ ذات الطابع الشرقي بأهمية خاصة وترتفع أسعارها بشكل غير منطقي، وتجر معها إلى أعلى وبشكل مفارق أسعار كافة لوحات هذا العبقري المعذب الذي لم يبع في حياته بأكملها سوى لوحة واحدة. ويبقى لدينا سؤال ملح، هل أثر غياب التسويق والتبادل في إبداع فان جوخ..؟ ألم تحد اختياراته البصرية وتتطرف كرد بليغ على تلك الحالة من الحصار أيضا..؟

وإذا رجعنا إلى نصيحة الحكيم المصري القديم خيتي لابنه، سنكتشف منها أن الوضع الاقتصادي لذلك الفنان كان بائسا للغاية، فخيتي يرجو ابنه ألا يمارس الفن، ألا يصبح نحاتا أو رساما، وإنما كاتبا، فيقول له للتدليل على ذلك: «ألا ترى النحات كيف يعود إلى بيته وهو لا يقوى على جر ساقيه، مسكين يهده التعب، يده مشققة وجسمه يغطيه التراب». الفن إذن كان مهنة شاقة يجب الابتعاد عنها، وكان النحات مثل البناء أو الرسام عامل يقوم بتنفيذ عمل تصوغه عبقرية الفنان الأكبر وهو أحد كهنة المعبد، بتاح حتب مثلا هو كاهن ورب الفنون معا، ولا شك في أنه كان يعيش حياة متميزة، ولم يكن الفنان الفرعوني ينعم مثله بتميزه كموهبة فردية، على الرغم من وجود بعض الإشارات إلى تفكير فردي عن الفن، أما بداية الإحساس بالعبقرية الفردية المنفصلة عن الإطار الكهنوتي فقد جسدتها الحضارة اليونانية، وكان النحات المتميز مثل سكوباس SCOPAS أو براكستليس، يملك ورشة كاملة لحسابه ولديه الكثير من التلاميذ والمعاونين مما يشي بمكانيات اقتصادية متماسكة، بل كان

"لم يبع فان جوخ في حياته سوى لوحتين باعهما أخوه وصديقه.. دفع المشتري ثمن الأولى، أما الثانية فقد ردها من اشتراها ليتربع في منتصف ثمانينات القرن العشرين على عرش اغلى سعر فني لفنان!"



صورة من اعمال فان جوخ

ARCHIVE
http://Archive.beta.Sakhrit.com

يفتح بيته للفلاسفة ولوجهاء القوم، فالفنان هو كائن متميز داخل الشرائح الاجتماعية الأخرى، ويتقاضى الكثير من المال إزاء أعماله الرائعة. هذا الوضع المتميز للفنان الذي جاءت به الحضارة اليونانية هو ما تم دحضه في العصور الوسطى، واستعاده عصر النهضة، وورثناه نحن الآن بدءا من ذلك التاريخ. ويبدو أن ذلك الوضع المتميز يتعرض الآن لمتغيرات كبرى لا نعرف إلى أين تنتهي.

مطلع الحداثة

أصبح للحداثة تاريخ طويل، وهذا أمر يبدو متناقضا جوهريا، ولكنه حقيقي، فالحداثة مشروع قديم فعلا، تنتقل بداياته في التاريخ وفقا لمنهج الرؤية، ولكنه في جميع الحالات مرتبط بتولد إحساس مختلف بالزمان، لم يعد الزمن فيه مدورا أو عودا على بدء، ولا طريقا لنهاية ما وإنما خط متقدم وتطور مفتوح الآفاق، جوهر الحداثة هو ذلك الإحساس الجديد بالزمن، وهو تاريخيا لحظة اكتشاف الفردية في مقابل الجماعة، والعلوم الإنسانية في مقابل العلوم الإلهية، واكتشاف العالم الجديد بعد عبور الأطلنطي في مواجهة العالم القديم، لحظة انتصار المدينة، والتطلع للمستقبل كمشروع محتمل بعد كسر جمود الجماعة الزراعية وتماسكها وتكراريتها الأبدية. حيث كانت الجماعة الإنسانية تنتقد الظواهر من خارجها، فترفضها وفقا لمنطقها هي أو تقبلها. وبدأت الحداثة باستخدام منهج النقد من الداخل مع «إيمانويل كانت» كما يقول الناقد والمؤرخ الفني الأمريكي الكبير كليمنت جريبرج في دراسته المهمة «التصوير الحديث» - وهذا النقد من داخل النسق بآليات النسق نفسها هو الرافعة الكبرى للتطور.

ولكن ما يهمنا في الحداثة هو فعلها في السوق والقيمة، عصر النهضة هو البداية الأولى للحداثة وفي تلك الفترة كانت محاولات فناني عصر النهضة في الكتابة والتنظير، وعلى رأسهم ليوناردو دافنشي هي في الأساس محاولة للإفلات من النظر للفنان بوصفه صانعا يدويا كما كانت الحال في العصور الوسطى، وهي منزلة لم يكن عباقرة النهضة يرتضونها لأنفسهم، فرفعوا من اجتهاداتهم الذهنية والعلمية وخاصة فيما يتعلق بالمنظور، لدرجة تقارب جهود الفلاسفة ورجال الأدب والعلماء أيضا، وكتابات الفنانين في عصر النهضة تحتوي على تلك الدفاعات المجيدة. فمن أين أتت تلك القوة؟ في الواقع إن انفصال العمل الفني عن المعبد والكنيسة، أو عن المبنى السياسي قصر الحاكم، ليس من فعل تطور داخلي لجماليات أو تحول في اللغة الفنية، إنما هو نتيجة لحركة هادرة قادتها البورجوازية التجارية في أوروبا بأسرها لفك العناصر المادية للوجود من صلاتها السابقة، بهدف تدويرها وتحريكها كسلع مستقلة، لقد ظهرت لوحة الحامل المرسومة على قماش وذات الحجم الممكن نقله نتيجة لاحتياجات عملية جديدة، لقد ظهرت طبقة وسطى تجارية تملك ثروات كبيرة، ومن حقها رؤية العالم من منظورها في الفن، تصوير النعمة الحديثة والمناظر الطبيعية، المباني والمدن، أطباق الفاكهة والزهور، والنساء الجميلات لأنهن جميلات فقط، لا لكونهن بطلات قصة قديمة أو أسطورة وإنما لأنها الموناليزا فقط، لا واحدة من آلهة الأساطير القديمة، عملية الفك هذه أثرت بشكل ثوري في الموضوع وفي تصور العمل الفني في استقلاله عن كل شيء، وحررت الفنان من سجن الحرفة الضيق، لقد ظهرت إلى جانب راعي الفن تاجر اللوحات والتماثيل، ومروجها، وأصبح الفنان يصور لوحته ثم يعرضها لمن يشتريها، هذا كان يحدث لأول مرة، الفن ينتج أولا، بفعل إرادي مستقل من الفنان، لقد ولد العمل الفني بمعناه الحديث، وولد الفنان بمعناه الحديث أيضا، داخل آلية السوق.

ويبدو أن العديد من الأعمال الموجودة بالمتاحف الآن تحتاج إلى إعادة توثيق وهو ما يحدث من آن لآخر بل وتحدث عمليات مقاومة حقيقية من إدارة المتحف، لعمليات التأكيد من أصولية العمل حتى لا يتراجع رقم الزوار، وهناك مجموعات عمل محترفة تتولى عملية الاستيلاء على العمل الفني باتفاق مسبق مع جامع التحف أو المشتري الثري الذي قد يحجب العمل في مكان ما ولا يصبح متاحا إلا له ومن يسمح له بذلك. وقد عاصرت في ميلانو اختفاء لوحتين رائعتين لموديلياني على هذا النحو، وللأسف لم تظهرا بشكل عام بعد ذلك، وقد سعدت بأني قد شاهدتهما قبل تلك السرقة من متحف أكاديمية بريرا مباشرة. وأدرك مدى الخسارة التي يحدثها لصوص الفن بحجبه عن المشاهد البريء.

من يبيع ومن يشتري...؟

حدث لي في الحياة أن التقيت مباشرة بجامعي لوحات على مستوى عالمي، فقد التقيت في القاهرة ببيشوف برجر السويسري الألماني وبمان لو اليهودي الأمريكي وهما اسمان كبيران من أصحاب المجموعات الفنية الكبيرة في العالم ولهما تأثير واضح في حركة البيع والعرض، وخاصة على مقتنيات المتاحف. وحدث أن سألتهما عن الدافع الشخصي للاقتناء، بيشوف برجر تاجر صارم ومحاسب دقيق لا يكشف أسراره ويكتفي بمقولات عامة، أما مانلو فلديه حس طفولي ساخر، وعندما سألته عن تحديد دقيق لجامع الأعمال الفنية، فقال لي إنه ليس من يملك مالا كثيرا فهذا هو الثري التقليدي، وشراء الفن لديه يعتبر واحدا من أشكال أخرى للاقتناء، وليس هو من يدفع للفنان لكي يستمر الفنان في إبداعه، لأن هذا هو راعي الفنون بالمعنى القديم، ولا هو بالطبع من يحب العمل لدرجة تجعله يشتريه ليراه كل يوم أمامه فهذا مجنون بالفن، وليس من يشتري لأنه يريد أن يكون مجموعة فهذا مثل جامع الفراشات لا تهمه سوى الندرة النوعية ثم الكمية، ولا هو الذي يريد تجميل بيته بالفن فهذا مهندس ديكور، وبعد نفي العديد من أشكال الاقتناء قال لي مان لو، إنه أقرب إلى الصياد الذي يشم القيمة من بعيد ويراقب حركة الفريسة وينقض في الوقت المناسب ليضعها بين قبضته، وهذا صراع لا يهدأ بين أفراد يعرفون بعضهم جيدا ويتصارعون في صمت وبذكاء بالغ ولكل منهم موهبته الخاصة في الاقتناء.

كلمات مدهشة ولكنها تصف بصدق حالة تأهب وتعامل مع المنتج الفني والفنان كفريسة، وصراع مشحون بين قلة يمتلكون المال والخبرات والمعلومات ويقررون لمن يتم الاقتناء الآن وأين وماذا.

تسويق الفن في العالم العربي:

نصيب العمل الثقافي من الثروة العربية هو نصيب مخجل جدا، إما لفقر في الإمكانات في بعض الدول، فالدول المؤهلة لتعظيم دور الثقافة والتي تملك مقدمات ضرورية لتفعيل

الوجود الثقافي داخل حدودها هي في الأغلب دول فقيرة، أما الدول الثرية فهي دول لم تصل إلى تلك الدرجة من التطور في تكوين النخب الفنية والثقافية، التي تحتل عندها اقتصاديات الثقافة والفنون موقعا مميزا داخل سائر المجالات الاقتصادية الأخرى، هذا فيما يتعلق بالعلاقات الأساسية والتي يدخل سوق الفن في نطاقها.

ولذا فإن سوق الفن لدينا نحن العرب سواء في جانبه العام المدعوم من الدول والحكومات، أو في جانبه الخاص لا يزال جنينا، بل وأحيانا جنينا مشوها لا ندرك ماذا سيكون عليه إذا ماكتبت له الحياة.

قلنا من قبل إن سوق الفن يرتبط ببنية السوق العربي بشكل عام، ولكنه يرتبط في الأساس أيضا بمدى تطور المجتمع العربي ذاته، وبمدى تطور الوعي والثقافة وطريقة الحياة وشكل البيت والمؤسسة، وفي النهاية بمدى الاحتياج إلى ذلك المنتج المسمى بالعمل الفني.

التجربة المصرية

يمكن الرجوع إلى التجربة المصرية كنموذج لبلد عربي وصلت فيه درجة تطور الحركة الفنية ودخولها في نسيجه إلى مستوى يسمح بالمناقشة، فهناك إنتاج نوعي وكمي وحركة تداول وقاعات عرض ومتاحف بحجم كاف لبدء التفكير في اقتصاديات الظاهرة.

ليست لدينا للأسف أرقام دقيقة يمكن الرجوع إليها لتقرير المساحة التي تحتلها اقتصاديات الفن داخل اقتصاديات الثقافة، ولا نعرف على وجه التحديد الأرقام الحقيقية للإنفاق على الثقافة سواء الرسمية أو الخاصة، ولا نعرف حجم تداول السلع الثقافية في السوق. وليس هناك أي مرجع يسجل القيمة الحقيقية حتى لمقتنيات الدولة الفنية المنتشرة في مختلف المتاحف والمؤسسات والجامعات والبنوك والسفارات.. إلخ، ومصر تمتلك بلا جدال ثروة هائلة من أعمال الفن العالمية لعباقرة بقامة جوجان وفان جوخ ورنوار ومانيه وانجر وردان وديجا وسيزات...إلخ ، هذا إلى جانب أعمال ذات قيمة فنية وتاريخية كبرى يصعب تقديرها، هذا إذا وضعنا ذخيرة الإنتاج الفني المصري الحديث طوال قرن بأكمله خارج التقييم الآن، واقصد أعمالا عالية القيمة لبعض الرواد مثل مختار ومحمود سعيد وناجي وراغب عياد... إلخ.

ولكن يمكنني الحديث عن العقود الثلاثة الأخيرة منذ بداية السبعينيات لأنني عايشتها شخصيا، ويمكنني أن أرصد بعض الملامح العامة لتلك الفترة، والتي بدأ معها تحول الاقتصاد المصري إلى اقتصاد سوق، وذلك بعد فشل التجربة الناصرية في إدارة المؤسسات الاقتصادية. إبان العقدين السابقين على تبني مصر لسياسة الباب المفتوح، أي في الخمسينيات والستينيات كانت الدولة قد برزت كقوة تمويلية كبيرة ذات أثر بالغ في الحركة الفنية من خلال إعدادها للمعارض وتحديد موضوعاتها، ومن تكليف الفنانين بإنجاز أعمال بعينها، وتقرير المقتنيات الفنية ومن خلال مشروعات التفرغ أيضا، وتراجع دور السوق بمعناه التقليدي الذي ساد قبل الثورة. وكان ذلك سببا في ارتفاع النفس الدعائي والمباشر، وفي الخلط بين الفن والسياسة، وبرزت قوة المسؤولين والموظفين وتراجعت قوة الفنان ومشاكله الجمالية.

> ان سوق الفن لدينا نحن العرب، سواء في جانبه العام المدعوم من الدول والحكومات، أو في جانبه الخاص لا يزال جنيناً، وأحياناً جنيناً مشوهاً!

وفي مطلع السبعينيات هبت ريح جديدة أثرت بلا جدال في مجمل الحركة التشكيلية المصرية من زوايا عدة، وعلى رأسها زاوية التمويل والسوق.

- تطلبت السياسة الاقتصادية الجديدة تغيير شكل المؤسسات وتحديثها، والتخلص من الطابع الرسمي الرتيب للمبنى، وكان لذلك أثر كبير في الحلول المعمارية الداخلية وفي دخول الأعمال الفنية بدرجة أكبر إلى تلك المؤسسات كالبنوك والشركات والمكاتب الاستشارية إلخ
- زاد عدد المؤسسات والمكاتب الأجنبية في القاهرة والإسكندرية وصاحب ذلك نزوح عدد كبير من الأجانب للعيش في مصر، ومنهم من يتعامل مع الأعمال الفنية مما رفع الطلب على اللوحات في الأساس.
- أدى تراكم الثروات السريعة في أيدي شرائح اجتماعية معينة مرتبطة بالوساطة والعمل كوكلاء لمؤسسات اقتصادية كبيرة، إلى ظهور أشكال لتبدي الثروة وكان أحد هذه الأشكال، الإقبال على اقتناء التحف القديمة من سجاد وأثاث... إلخ وانتقلت العدوى إلى الأعمال الفنية وخاصة الأعمال التاريخية الموثوق بقيمتها.
- ارتفع دخل وتحسن الوضع الاقتصادي للعديد من المهنيين كالمعماريين والأطباء والمحامين والمحاسبين، وأصحاب المطابع... إلخ وهم على درجة معقولة من الإعداد العلمي والثقافي، إلى ظهور مشتر جديد وهو الوريث لتقاليد الشرائح العليا السابقة من البورجوازية المصرية، وتوجه البعض منهم إلى التعامل مع سوق الفن على حذر.
- لعل أهم تلك المتغيرات هو التخلص من الشكل التقليدي للمسكن وطريقة المصريين في إعداده، وهو التغير الذي أثر كثيرا في حركة بيع الأعمال الفنية، وخاصة فيما يتعلق بالشرائح المتميزة اقتصاديا ومن الأجيال الجديدة من أبناء الأثرياء على وجه الخصوص.
- مع تعاظم حركة السياحة والتوسع في إنشاء القرى السياحية والفنادق العائمة.. إلخ، زاد الطلب على نوع من الأعمال الفنية المناسب لتلك الحالة.
- ظهور بعض المتاحف الفنية في البلاد العربية والاهتمام بتقوية المجموعات الفنية الخاصة رفع الطلب بالمثل على أعمال بعض الفنانين وخاصة أولئك الذين اكتسبوا قيمة تاريخية بغض النظر عن طبيعة تلك القيمة. وكانت أعمال الرواد هي حجر الزاوية في الصراع على المقتنيات.

هذه متغيرات حقيقية حدثت لحركة تداول الفن في العقود الثلاثة الأخيرة، ولكن تظل مسألة السوق الفني في مصر مرتبكة نظرا لدخول عناصر ضغط كبيرة من خارج آليات السوق، مثل التدخل البيروقراطي، وهذا هو واحد من أهم مشاكل إعاقة نمو السوق على نحو صحي، فالمسؤول، وهو غالبا فنان ولا ندرك لماذا، يعتقد أن له قيمة فنية تقابل وضعه الوظيفي، يريد أن يفرض هذا على آليات العرض والطلب والتسعير والتداول .. إلخ وهو أمر مضحك، كما أن عمليات الاقتناء الرسمية، وتكليفات الدولة للفنانين بإنجاز أعمال فنية، تتم عبر مرشح دقيق لتحالف البيروقراطيين ومتوسطي الموهبة معا، فتسند الأعمال ويتم تحديد قيمة العمل وفقا لمعايير المصالح والتحالفات لا القيمة، وهو ما يؤثر سلبا بلا جدال في ظهور سوق حقيقي للفن يحركه منطقه الدخلي. كما أن أكبر الشرائح المصرية استقرارا وهي شرائح المهنيين من أطباء ومعماريين ورجال قانون ومهندسين ومحاسبين.. إلخ وهي الفئات الأقرب للتعامل مع سوق الفن مازالوا حتى الآن مبتعدين، ويفضلون توجيه ذلك الجزء المرفه من مشترياتهم إلى التحف والسجاجيد والمشغولات الذهبية والفضية خاصة، والعقارات، والسيارات، ولم تنفتح شهيتهم حتى الآن للأعمال الفنية، وبحسبة اقتصادية بسيطة يستطيع هؤلاء بالإضافة إلى رجال الأعمال المصريين رفع حركة السوق إلى مستويات أعلى بكثير مما هي عليه الآن مما يتيح الفرصة لتوسيع دائرة الاحتراف، والاحتراف يشكل نقلة ضرورية وملحة لتطوير الفنان والمنتج الفني المصري.

ما المصير؟

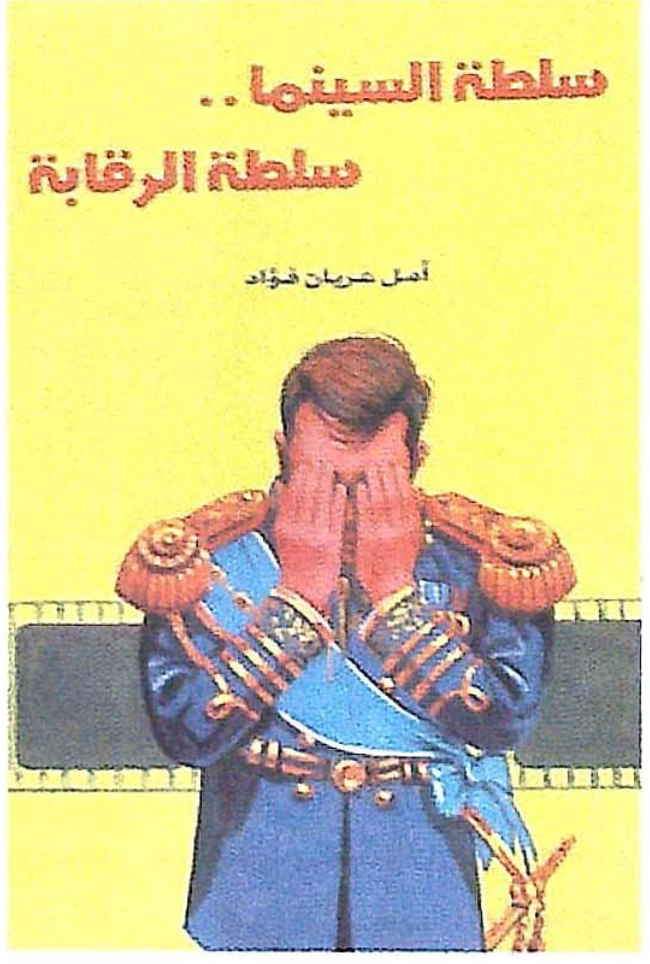
ماذا سيحدث للفن عندما يسيطر السوق الإلكتروني بشكل واضح على حركة تداول السلع، وهل تصبح صورة العمل الفني كافية وحدها، لتداوله مثل فرشاة الأسنان، ألن يحدث ذلك تبدلا جذريا في شكل العمل الفني بحيث يستجيب لمتطلبات تلك الطريقة في العرض، فلا شك في أن الصورة الإلكترونية لها طبيعة خاصة وجاذبيتها تأتي من مستويات اللمعان والضوء والإشعاع اللوني، كما أن الطابع الشخصي المنتشر الآن للحاسوب يجعل اتساع شاشة العرض محكوما داخل إطار عملي مقبول يرتبط بمساحة الحاسوب في المكان ككل، هذه الطبيعة الخاصة في العرض ستؤثر بلا شك في العمل الفني الذي يريد أن يدخل ذلك السوق الإلكتروني العالمي، والكثير من الأعمال الفنية لا تلتفت إلى تلك المعايير، بل قد تكون متعارضة تماما مع منطق الصورة الإلكترونية، هذا هو جانب من المعادلة، فإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر منها فعلينا أن نسأل، وماذا سيفعل السوق التقليدي مع العمل الفني الافتراضي والإلكتروني والصوتي الذي لا جسم له بل والموجود للحظات قليلة؟ هل سيطور السوق آليات الجذب ليقبل تلك الأعمال أم انها ستضمر نظرا لمحدودية الطلب؟ فهذه أعمال لاتقتنيها إلا مؤسسات فنية، أو لصالح منشآت عامة، ولا وجود لطلب خاص عليها، ينمو السوق في اتجاه الحاسوب، وبنمو العمل الفني في اتجاه انفصاله عن وجوده المادي، فهل تشكل تلك المتجهات مقدمة لعلاقة جديدة بين الفن والسوق؟ هذا السؤال يرتبط بتصورنا لطبيعة التطور القادم بشكل عام، وإلى أين يذهب الفن بشكل خاص؟ ◆

www.artfull.com

موقع يحمل لك كل ما هو جديد في عالم الفن التشكيلي من خدمات فنية جديدة وحتى بضائع فنية راقية. في هذا الموقع، هنالك مجموعة كبيرة من اللوحات القيمة والخدمات المفيدة لمحبي الفن التشكيلي.

المجنون الأخضر لعبدالهادي الجزار

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



اسم الكتاب: سلطة السينما سلطة الرقابة

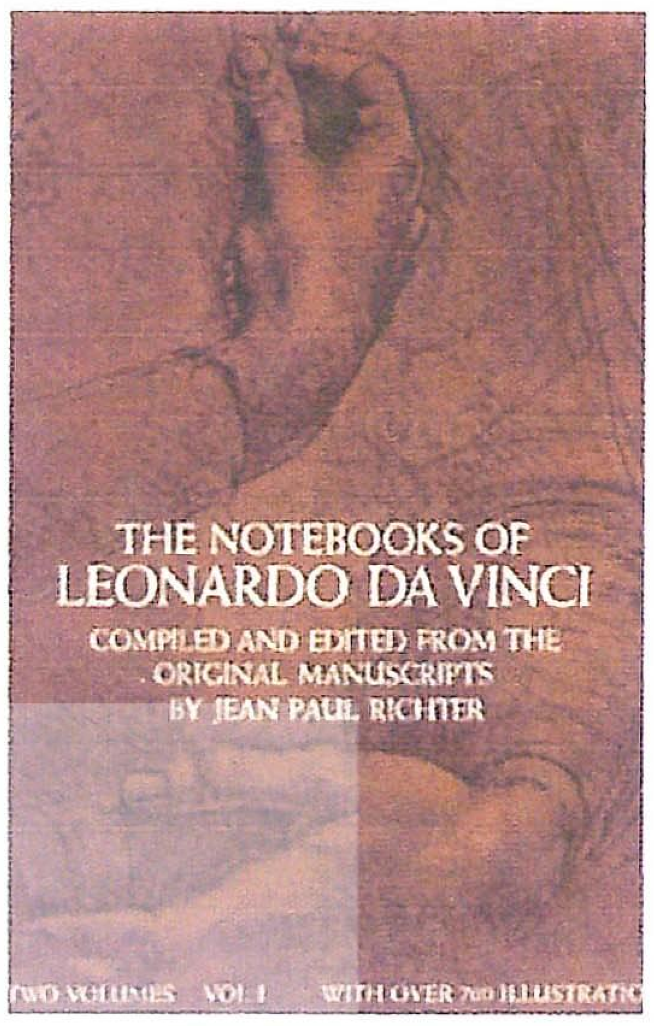
المؤلف: أمل عريان فؤاد

دار النشر: وكالة الصحافة العربية. سلسلة نوافذ

سلطة السينما ... سلطة الرقابة: كتاب جديد للمؤلفة الشابة أمل عريان فؤاد. وهو كتابها الثاني في مجال السينما بعد «سينما الجنس ... سينما الاغتصاب» الذي نشرته العام ١٩٩٩. وعلى الرغم من أن موضوع الرقابة والسينما قد حظي بكتابات كثيرة، سواء كانت كتبا أو مقالات أو شهادات، فإن كتاب أمل عريان فؤاد يتميز من بين هذه الكتابات، بأنه، إلى حد ما، كتاب شامل، استوعب الكتابات التي سبقته وتناول موقف الرقابة من السينما عبر التاريخ كاشفا عن الحقيقة الساطعة، وهي أن السينما العربية منذ ولادتها -وحتى الآن لم يهدأ صراعها مع الرقابة والسلطة ، أي سلطة، سواء كانت احتلالا أو ثورة ، حكما ديكتاتوريا أو نيابيا. فدائما هناك ممنوعات ومحظورات.

أيضا يكشف الكتاب عن بعض المفارقات التي تكررت عبر المراحل السياسية المختلفة، والتي تكشف عن تغير الموقف في الفيلم السينمائي الواحد حسب نوعية السلطة التي ستتحكم في السماح بمشاهدته أومنعه مثل أفلام: «من فات قديمه» لفريد الجندي و«مسمار جحا» لإبراهيم عمارة و«مصطفى كامل» و«الله معنا» لأحمد بدر خان.

وللتأكيد على هذا الاستنتاج إن موقف الرقابة لم يتغير مهما تغيرت السلطة - ومهما ادعت فقد قسمت المؤلفة فصول كتابها إلى «البواكير الأولى ... المصادرة والحذف»، «بين النكسة والانتصار السياسي» و«جراة ما بعد الانتصار والانفتاح»، «الرقابة الدينية والشعبية»، ويبقى أن أفضل فصول هذا الكتاب الجيد، هو فصله الأخير «السينما تحت مجهر الرقيب» والذي يحوي مجموعة كبيرة من الشهادات سواء لرقباء من بينهم نجيب محفوظ، اعتدال ممتاز، درية شرف الدين، نعيمة حمدي، مصطفى درويش وشهادات أخرى لمجموعة من المبدعين مثل يوسف شاهين، محمد خان، أسامة أنور عكاشة، عبدالحي أديب، رأفت الميهي، محمود حميدة، إيناس الدغيدي وغيرهم.



الكتاب: مذكرات ليوناردو دا فينشي

المؤلف: ليوناردو دا فينشي

الناشر: دوفر dover

إذا تساءلت يوما: كيف كان يفكر ليوناردو، فإن هذه المذكرات تجيب عن تساؤلاتك من خلال هذه المجموعة المكونة من جزاين والتي تعرض أعمال ليوناردو بالإضافة إلى رسوماته وتصاميمه وأفكاره. أعد الكتاب بحيث يكون النص مقسوما إلى عمودين، الجهة اليسرى مكتوبة باللغة الإيطالية الأصلية، والجهة اليمنى مكتوبة بالترجمة الإنجليزية.

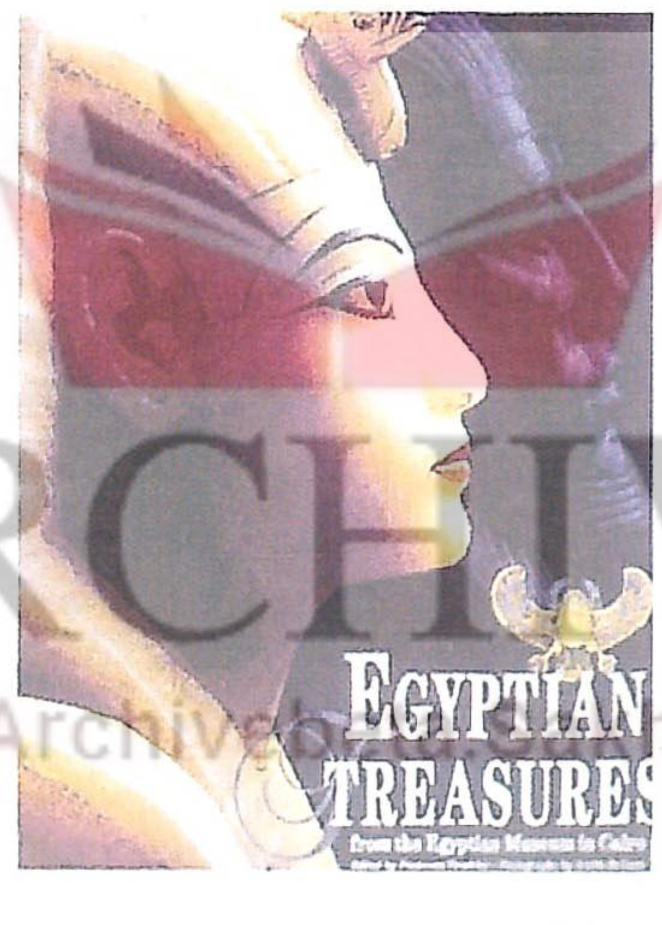
تتحدث المذكرات عن أفكار ليوناردو الفلسفية، الأماكن التي أقام بها، نظرياته عن اللون، والرسم، والنسبة (التناسب)، والعمارة، والنبات، والفسيولوجيا وموضوعات أخرى لاقت فضول هذا الرجل العظيم. ويعرض من خلال الكتاب رسومات ليوناردو، ورسومات مصغرة، وأعمال عظيمة مثل «العشاء الأخير»، وبعض الرسومات التشريحية. ويمكنك رؤية خط يد ليوناردو الذي كان يميل إلى الكتابة بالمقلوب من خلال صفحات الكتاب.

احتفظ ليوناردو دا فينشي طوال حياته بمذكرات دون فيها كل ما يطرأ على ذهنه من أفكار وآراء، سواء كانت شخصية أو علمية أو فلسفية أو فنية، وغالبا ما تكون مرفقة برسوم توضيحية.

مخطوطات ليوناردو المتبقية تحتوي على مسودات رسائل وحكايات خيالية وبحوث مسودة عن موضوعات مختلفة منها: فن الرسم وقوة الماء ووصف للقاعات الطبية «medici courts» وحتى بعض النوادر.

المجموعة الحالية تربط بين هذه التشكيلة الزاخرة بالأفكار، حيث تقدم صورة لرجل نهضة حقيقي، اعتاد طرح تساؤلات دقيقة وملاحظات وتجارب مبنية على أسس فلسفية، أدت إلى تصويره للعالم من حوله كمنظومة كونية مماثلة لعمل فني.

هذا الكتاب يعد مرجعا قيِّما عن حياة الفنان. هذه الطبعة هي إعادة من النسخة الأصلية المنشورة العام ١٨٣٣ والتي كانت بعنوان «الأعمال الأدبية لليوناردو دا فينشي «literary works of leonardo da vinci».



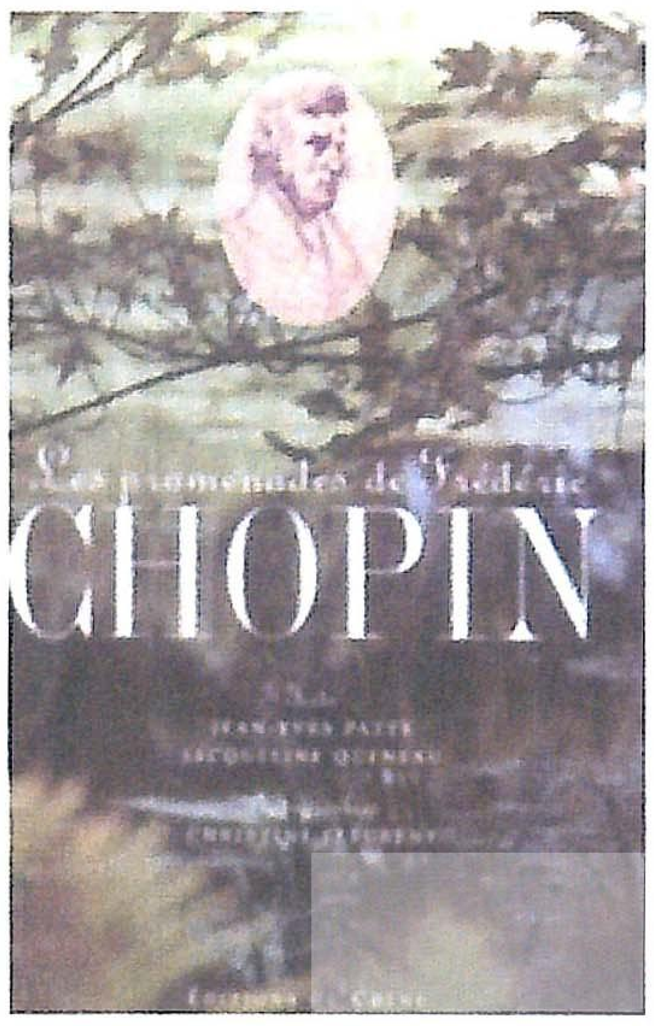
كتاب: كنوز مصرية من المتحف المصري

تأليف (تحرير): فرانسيسكو تيرادريتي، تصوير: أرالدو دو لوكا، المقدمة بقلم: السيدة سوزان مبارك، تكليف: المتحف المصري.

فرانسيسكو تيرادريتي، إيطالي عشق الآثار المصرية وتخصص في دراستها وهو الآن خبير الآثار المصرية للمجموعات الأثرية المدنية في ميلان، حزم أمتعته وسافر إلى القاهرة في مهمة علمية واستكشافية، وهناك ذهب إلى المتحف المصري الذي يضم كنوزا من الآثار المصرية القديمة. صاحبه في الرحلة زميله أرالدو دو لوكا وهو أحد مصوري الطبيعة الصامتة الذي يلاقي احتراما كبيرا ومتخصص في تصوير المنحوتات والمجوهرات.

وكانت النتيجة كتابا رائعا يضم هذا التراث الضخم بكل عظمته، من خلال مئات من الصور الملونة، متضمنا العديد من التفاصيل والنصوص المكتوبة من قبل أفضل خبراء الآثار المصرية في العالم.

يضم المتحف إلى جانب الكنوز الأسطورية لتوت عنخ آمون مجموعة باهرة من التماثيل المصرية ولوحات الحائط والفنون الزخرفية من مجموعات الأهرام في الجيزة وسقارة ودهشور وطيبة ومعبد الكرنك بالإضافة إلى تحف أثرية نادرة. أُلقي الضوء على كل قطعة فنية بدءا من أرقى المجوهرات إلى أفخم التماثيل.



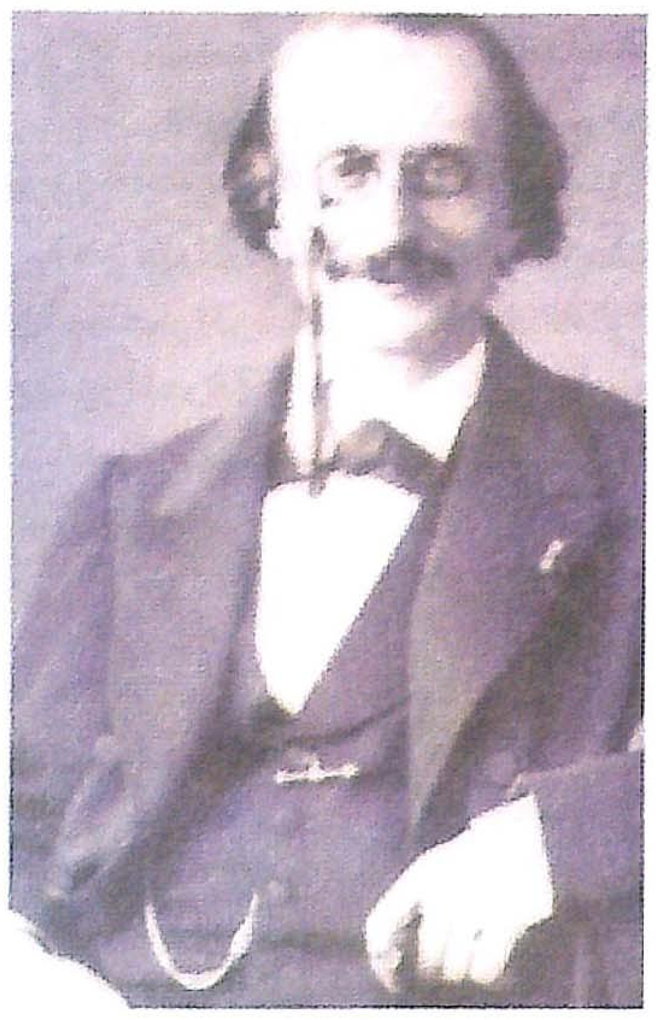
اسم الكتاب: «رحلات فريديك شوبان»، «Les promenades de Frederic Chopin»

أسماء المؤلفين: «جون إيف بات» «Jean Yves Patte»، «جاكلين كونو» «Jacqueline Queneau»، «كريستين فلورنت» «Christine Fleurent».

فرنسا، Edition du chene، ١٦٨ صفحة

قام عالم الموسيقى «جون إيف بات» بالتعاون مع عالمة الاجتماع «جاكلين كونو» بثناء الموسيقي العظيم الراحل «فريدريك شوبان» بطريقة محسوسة جدا. فلم يكتفيا بالواقع، بسرد مسيرته المتعددة فقط، بل أرادوا أن يضيفوا للموضوع «طابع أيقوني» ييسر للقارئ تتبع أعماله بصورة كاملة.

أما بالنسبة للمصورة «كريستين فلورنت»، فقد قامت بالتقاط الصور الجميلة لتضيف نكهة جميلة لروحه، وأن يتسنى للقارئ تثقيف نفسه بطريقة أحسن، يستطيع من خلالها أن يشارك حياة الموسيقي الراحل التي تعلقت أعماله بالمناطق والمناظر التي زارها أو عاش فيها. تتبعت المصورة ظل شوبان حيث كان، باحثة عن جو أكثر من رسومات، لتسحرنا أكثر من أن تصف لنا. فمن المحتمل أن يكون السر في تلك الأعمال الهائلة، القوية منها والضعيفة، نابعا من تلك المناظر. لقد صنع هؤلاء الأشخاص الثلاثة من هذا الكتاب، مرجعا للمتعلمين والباحثين من جهة والمتخصصين من جهة أخر



اسم الكتاب: جاك أفن باخ Jacques Offenbach

المؤلف: جون كلود يون Jean Claude Yon

دار النشر: جاليمار Gallimard

يسلط الكاتب «جون كلود يون» الضوء على مسرح القرن التاسع عشر، وذلك من خلال متابعة مسيرة الفنان جاك أفن باخ منذ البداية حيث كان عازفا على الكمان، وصولا إلى أحسن عمل أبدعه الفنان «حكايات هوفمان Hoffmann Contesd».

إن طريقة استخدام الكاتب لتسجيل الوثائق المتعلقة بحياة أفن باخ مسهبة مطولة لدرجة أن القارئ يتوه في بعض الأحيان. وكما لو أن كتّاب السير اليوم، لا يتركون أي تفصيل إلا ويلجأون إليه. من خلال مطالعة فهرس الكتاب، يبدو واضحا أن الكاتب لم يترك أي تفاصيل لأعمال الفنان، وأنشطته، وحياته العائلية، وعلاقاته العامة أو العاطفية ... وحتى وجباته المفضلة إلا وجاء على ذكرها.

ينحدر الموسيقار جاك أفن باخ من عائلة يهودية ألمانية، لأب عمل مرتلا في الكنيس. لكن الفنان أصبح بعد ذلك فرنسيا من الدرجة الأولى، وأصبح من أقل الموسيقيين إيمانا في ذلك الوقت، ويمكن اعتبار عمله «حكايات هوفمان» صورة عن شخصيته وعالمه.

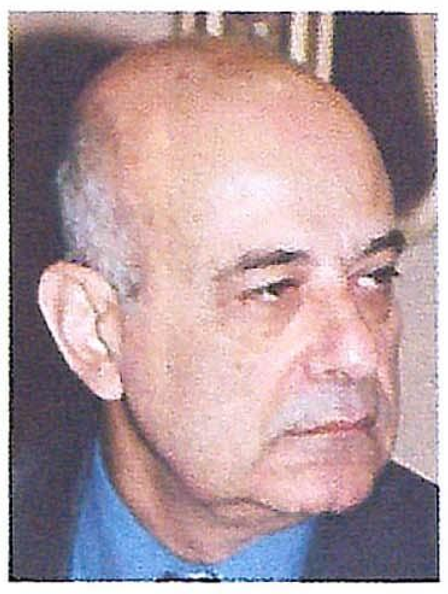
تعتبر هذه السيرة من أكثر السير الذاتية التي تناولت حياة الفنان، وبمختلف نواحيها، حتى لتكاد تكون الأكثر كمالا. إنه في المحصلة يبدو كتابا تاريخيا أكثر من أن يكون موسيقيا في بعض الأحيان. وهو طويل يحتاج إلى الكثير من الصبر حتى يأتي القارئ على نهايته، ولكن في النهاية يكوّن القارئ فكرة شاملة عن تلك الشخصية المعقدة والعظيمة التي سميت «جاك أفن باخ».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون). وهي بقدر ما تُشكل صلة وصل طيبة بهم. بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا.

(من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم. وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها. وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

أسرة جريدة الفنون



د. جورج طرابيشي
مفكر وباحث

عالية الجمالية

اعتقد أن أول مهمة لأي مجلة أو جريدة تعنى بالفنون هي أن تكون فنية. وجريدة «الفنون» تعنى بهذا الغرض بل وأكثر، فهي جريدة عالية الجمالية في زمن كاد فيه الإنسان العربي ينسى من التعاريف الأولى للإنسان أنه كائن جمالي.

مبروك للكويت وللقارئ العربي صدور جريدة الفنون.

عبدالعزيز عبدالله الصرعاوي
رئيس رابطة الاجتماعيين في الكويت

إصدار رائع

أشكر لكم كثيرا إهداءكم الجميل لنا باكورة إصداركم الجديد - جريدة الفنون - وأهنئكم على هذا الإصدار الرائع الموفق بإذن الله.

فالفنون بهجة الحياة. وهي - أي الفنون - بكل تأكيد من زينة الحياة الدنيا. ومن دون الفنون تبدو الحياة - ولاشك - كئيبة ومظلمة وغير سارة. وهي في معانيها السامية ودلالاتها حث على الفضيلة والجمال والنفور من القبح والرذيلة.

وبممارسة كل أنواع الفنون في المجتمع من رسم وتشكيل وتصوير ومسرح وسينما وغناء، وكل أنواع الفنون، تزداد متعة الإنسان ويتسامى ذوقه وتتسع أمامه مجالات الفكر والخيال والإبداع.

وهكذا فإن الفنون بما تحتويه من تعدد وسائل التعبير وتنوعها تزداد معها قدرة الإنسان في التعبير عن ذاته وترجمة أحاسيسه وجميل من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يلتفت إلى كل هذه المعاني الواسعة الدلالة والكبيرة القيمة ليتحفنا بإصداره الجديد الذي يحمل اسم (الفنون) فيكتمل بذلك سد تلك الثغرة التي كانت تلزمنا لتعمق الثقافة في نفوسنا وفي ناشئتنا وفي مجتمعنا.

د. كمال أبو ديب
أستاذ كرسي الدراسات العربية جامعة لندن

تحية وملاحظتان

جريدة «الفنون» تلفت النظر فور وقوع البصر عليها بصيغتها الجديدة وبإخراجها، ثم تشد الفكر بقوة في محتواها، وما تتناوله من موضوعات في الفن بمعناه العام، ثم في أفقها الواسع.

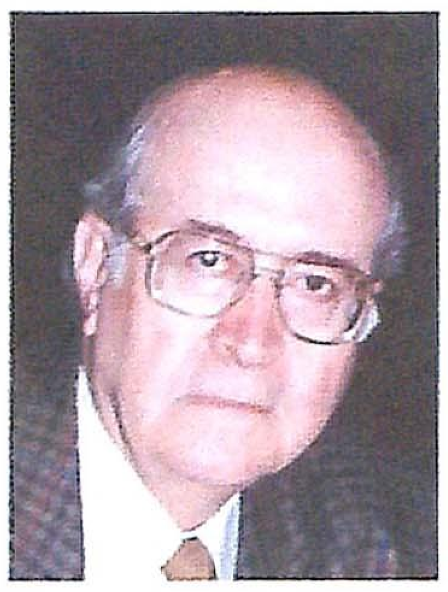
غير أن لي ملاحظتين آمل أن يتسع لهما صدر المشرفين على الجريدة الأولى هي أن نوعية الصور أقل جودة مما يحسن أن تكون عليه في جريدة منذورة للفنون. ذلك أن قدرا كبيرا من جماليات الفن يفقد في الصور التي رأيتها في العدد الأول والملاحظة الثانية هي أن العديد من المقالات بالغة الإيجاز ومع أن الإيجاز فضيلة في كثير من الحالات، إلا أنني أعتقد أن المبالغة في الإيجاز تفقد الكاتب القدرة على معالجة موضوعه باستيفاء.

أحيي هذا الجهد الطيب الذي يضيفه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إلى جهوده الكبيرة العديد لإغناء الثقافة العربية.

د. معجب الزهراني
باحث وناقد

مغامرة ثقافية

المجلة مغامرة ثقافية فكرية متميزة من حيث المظهر الفني والمحتوى المعرفي وأزعم أنها تؤمن للقارئ العربي مصدرا غنيا بالمواد اللغوية والبصرية التي تغطي المجال الفني بالمعنى الحصري للكلمة. آمل أن تتصل وتتطور المغامرة الخلاقة هذه باستمرار لأن هذا ما يساعد على تكريس حضور الثقافة الجمالية الحديثة في فضاءات تكاد تكون صادرة لكل جماليات الاختلاف.

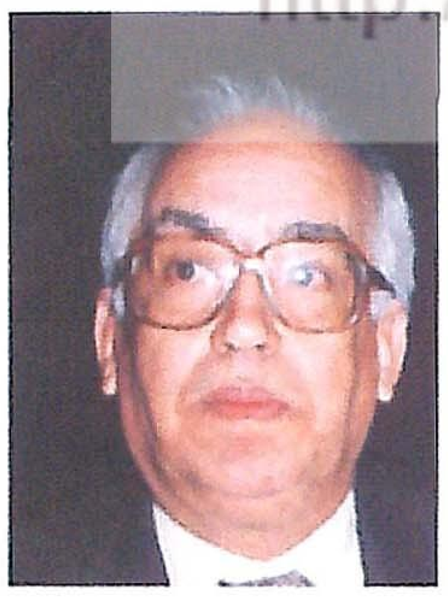


د. جمال شحيد
باحث في المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق

نسمة كويتية

ما يدفع إلى العزاء أحيانا، في هذا الزمن العربي الرديء الخانق، هو هبوب بعض النسائم الأوزونية التي تنساب هنا وهناك في ديار العرب. إن صدور «جريدة الفنون» الكويتية هو واحد من تلك العزاءات التي تبشر بانطلاقة جديدة للفنون العربية، بعد أن ترجل فرسان هذه الفنون في الستينيات والسبعينيات. فالمادة الفنية المتنوعة والحداثية والتنويرية التي تقدمها لنا «جريدة الفنون» تدفعنا إلى ولوج القرن الحادي والعشرين دون وجل وبلا عقد نقص.

أتمنى لها النجاح وأنا متأكد أن المستوى الذي بدأت به في عددها الأول يؤهلها لذلك.



د. المنصف الشنوفي
أستاذ في قسم الإعلام جامعة الكويت

رهان جريء

أرحب كل الترحيب بصدور هذا الوليد الجديد جريدة «الفنون» الذي ينضم إلى أسرة إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ولعل أبدع ما في هذا الإصدار هو التنوع في الأركان الثابتة (أربعة عشر ركنا من التلفزيون والسينما إلى الفيديو والموسيقى والفنون التشكيلية).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى دورية هذه الجريدة فهي تصدر شهرية وهذا رهان جريء وخطير وإذ يلقي مسؤولية كبرى على المشرفين على هذه الجريدة الغراء. فإلى المشرفين على هذه الجريدة نقول هذه إضافة جديدة ومكسب نعلق عليه آمالا كبيرة فإلى الأمام ولتكن «الفنون» معلما مضيئا ضمن هذا العام المبارك وهو العام الأول من الألفية الثالثة وعام الكويت مدينة الثقافة العربية للعام ٢٠٠١.

د. صلاح فضل
أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب - جامعة القاهرة

مستوى رفيع

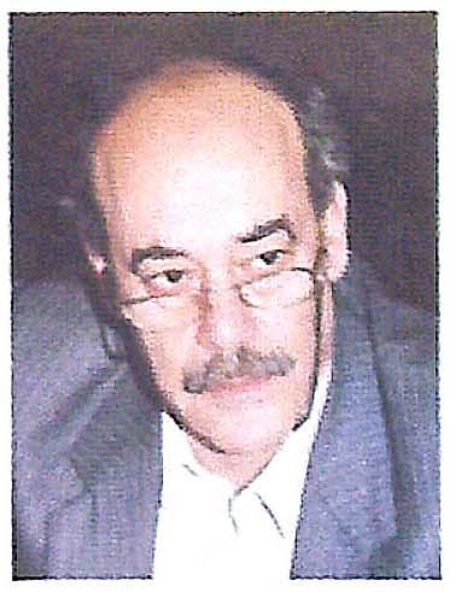
غمرتني دهشة بهيجة للمستوى الرفيع الذي صدرت به مجلة الفنون، وقفزت منذ العدد الأول إلى طليعة المجلات الفنية في الوطن العربي. إنها تقع في قلب الحداثة العربية الواعية وتنخرط في إيقاع التطور الخلاق للمعرفة الجمالية الشاملة حيث تلتقط أنغام التواصل بين الفنون البصرية في وحدتها وتنوعاتها القصوى، متقدمة بخطاب طليعي يفتح في كنوز التراث وينصت لأصوات العصر في انخطافة واحدة، مستعيدا حركة الإبداع الفكري والجمالي في واقعنا العربي. لقد ولدت على أرض الكويت الحاضنة الدافئة مجلة تثري الثقافة العربية بكلماتها وخطوطها وتنير العقل الإنساني في شتى البقاع. وفي حرصها على توظيف منافذ المعرفة العالمية في الإنترنت، تقدم وجها وضيئا لروح الثقافة العربية المشرفة.

شوقي جلال
مترجم

منارة ثقافية

صدور جريدة «الفنون» شاهد جديد على أن الكويت حقا منارة متميزة للثقافة العربية. إن صدور المجلة يؤكد العزم الصادق على الدور الثقافي بكل معانيه الشاملة في تنوعها وتعددها. إنها إضافة إلى مجلة العربي وسلسلة عالم المعرفة والثقافة العالمية وسلسلة ابداعات التي كانت تحمل اسم «من المسرح العالمي». وهناك إنجازات رائعة في مجالات التأليف والترجمة والمعاجم التي تصدر عن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، هذه علاوة على جهد هذه المؤسسة العظيمة في تشجيعها للتأليف والترجمة في مختلف الفنون والعلوم بما ترصده من جوائز قيمة. إن إحصاء أو تعديد إنجازات الكويت الثقافية بحاجة إلى ذاكرة حاضرة قوية مع صدور مجلة الفنون التي نتمنى لها الازدهار، يسرني أن أهنئ الكويت بإنجازاتها وأهنئ وأغبط المثقفين العرب إذ ينعمون بكل هذه الذخيرة والعطاء السخي الذي نتمنى له دوام التجدد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



صالح علماني
باحث

أتمناها أسبوعية

خطوة جريئة وجميلة أخرى في سياق المشروع الثقافي الطموح الذي يديره، بكل جدارة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت الشقيقة. فبعد النجاح الكبير لمطبوعاته التي ترسخت وصارت زادا لا غنى عنه للمثقفين وجمهور القراء العرب (ابتداء من «عالم المعرفة» و«عالم الفكر» و«الثقافة العالمية» وحتى «إبداعات عالمية» التي ورثت سلسلة «من المسرح العالمي»)، تأتي جريدة «الفنون» لتشكل إضافة ستتلوها من دون ريب إضافات ومشاريع أخرى تتفتق عنها أفكار القائمين على المجلس الوطني العتيد.

تمنياتي لجريدة «الفنون» أن تشق طريقها بثبات، وترسخ وجودها مثلما فعلت شقيقاتها السابقات من دوريات المجلس الوطني للثقافة والفنون ومطبوعاته، بالرغم من أن المهمة لن تكون يسيرة وسط المنافسة غير النزيهة التي تجتاح فيها ساحتنا الثقافية والفنية مطبوعات تعتمد التشويق الرخيص والمبتذل، وتخريب الذوق، ولكن الجدي والأصيل هو الذي سينتصر بكل تأكيد، وستنال جريدة «الفنون» مكانتها التي تستحق مادامت تضع نصب عينيها خدمة الثقافة والفن الحقيقيين.

لقد بدأت أحلم، بعد الاطلاع على العددين: التجريبي والأول، بأن تتحول جريدة «الفنون» - بعد أن ترسخ مكانتها - إلى مجلة أسبوعية، تصدر منها في كل شهر أربعة أعداد، يخصص أحدها للفن التشكيلي والتصوير الضوئي، وعدد آخر للسينما والمسرح والتلفزيون، وثالث للموسيقى والغناء والاستعراض، ورابع للعمارة والمتاحف والآثار. فتصبح بذلك أربع مجلات في جريدة «الفنون». وما ذلك على المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بكثير.

تمنياتي للمشروع الجديد بالنجاح الباهر الذي سيحققه بكل تأكيد، مثلما تحققت نجاحات المجلس الكثيرة السابقة.

أسامة الروماني
إعلامي

موسوعة تثقيفية

تلقيت خبر صدور جريدة «الفنون» بالبهجة، وفور قراءتي للعدد الأول كانت سعادتي غامرة، بهذا المولود الذي يسد فراغا كبيرا في الإصدارات الصحفية.

وقد لاحظت سيادة الحس الجمالي المتمثل في موضوعات الفن التشكيلي. وهذا أمر من شأنه إعادة تشكيل التذوق الجمالي لدى شريحة القراء.

كانت حاجتنا ماسة إلى مثل تلك الجريدة لأنها موسوعة أكثر منها مجلة دورية تهتم بمجالات الثقافة العامة. وأعتقد أن ذلك ضمن أهداف المجلة.

إنها موسوعة تاريخية وتثقيفية وليست مجرد مطبوعة تضم مجموعة مقالات.

باختصار هذا جهد يشكر عليه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. وهذا أمر ليس جديدا عليه، وأتمنى للقائمين على أمر هذه الجريدة ألا تعوقهم صعوبة المهمة عن عدم الاستمرار في تحقيق الأهداف التي وضعوها لأنفسهم.

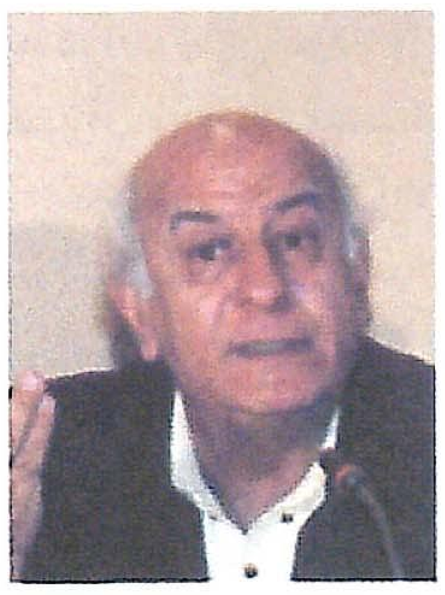
عبدالعزيز السريع
كاتب مسرحي

إصدار متميز

فور صدور العدد الأول من جريدة «الفنون» اتصلت فورا بالقائمين عليها لأهنئهم على هذا الإنجاز الطيب، متمنيا لهم الاستمرار والاستقرار، لخدمة الفن بتبني قضاياه الجادة والهادفة.

عندي أمل كبير أن يكون هذا الإصدار ضمن الإصدارات المتميزة التي عودنا عليها دائما المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الذي يقدم دائما إصدارات تؤكد حضور الكويت الثقافي.

تمنياتي لكم بالتوفيق



د. منذر عياشي
ناقد

رائدة في مجالها

إن إصدار مجلة لأمر يقف على رأس أولويات العمل الثقافي. فإذا كانت هذه على غرار مجلة «الفنون»، فإنها تسد ثغرة من الثغرات الكبرى في وطننا العربي الكبير. ولطالما كنا نتطلع إلى مثل هذه المجلة النوعية، التي تعد بالفعل رائدة في مجالها.

ثم إنها إذ تعطي هذه المساحات الواسعة من العمل الفني بكل أنواعه، فإنها ستساعد بشكل لا ريب فيه على تطوير الفنون من جهة، كما ستساعد على نشر نوع من المعرفة الضرورية لحياتنا الثقافية، وإني لأتصور أنها في أعدادها القادمة ستذهب بعيدا في تعميق توجهات وإبرازها ما كان يمكن لها أن تعمق وأن تبرز لولا مثل هذا الضرب من المجالات.

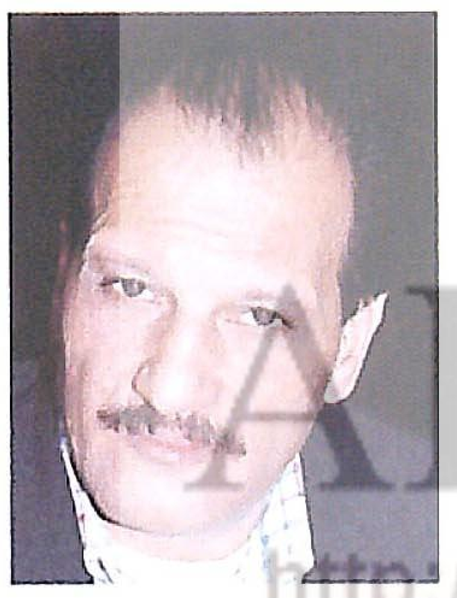
ومن هنا فهي عندي تؤدي دورين مهمين:

الأول: ويتجلى في نشر المعرفة الفنية.

الثاني: ويتجلى في تعميق هذه المعرفة وإثرائها وإغنائها بكل ما هو جديد.

وبالمناسبة، فإني أرجو أن تتضمن بعض المقالات المترجمة، لأن ذلك يوصلنا بما ينتجه الآخر، وينوع أفق المعارف أمامنا.

أخيرا، أتمنى لهذه المجلة كل النجاح.



بشير القمري
سينمائي

راقية وأنيقة

تصفحتُ جريدة «الفنون» بشكل سريع وتبين لي، منذ الوهلة الأولى، أن وراء إصدارها إستراتيجية واعية بضرورة خلق قنوات ومسارب بين تعبيرات عدة عن أشكال عدة من الخطاب: النقد الأدبي - الفني - الجمالي، النقد التشكيلي الواسع والنقد السينمائي المسرحي، إلى جانب الإبداع والمقاربة التحليلية للتعريف والاطلاع، دون أن ننسى إستراتيجية الحوار والتعريف بتجربة المبدعين في المجالات المذكورة: إنها قناعة تؤكد مدى رغبة التحرير وطاقم التحرير في التميز المقنع دون السقوط في السطحية والهشاشة أو في نوع من الانغلاق الأكاديمي الضيق. بهذا المعنى أتضامن مع هذا الوعي النابع من الخبرة والإحاطة بضرورة خلق نوع من الإعلام الثقافي الفني الجمالي الفاعل.. وقد أعجبني العدد الأول نظرا لتوافره على مادة مقنعة من حيث انسجامها واتساقها مع صيغة إخراجها «الجمالي» الأنيق بدوره.

عموما: جريدة «الفنون» مشروع إعلامي ثقافي راق وأنيق ومتماسك وأرجو، وأنا أعود إلى المغرب، أن أكون سفيرا موفقا لهذا المشروع وأن أصبح صوتا من أصواتها.

تحياتي للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وإلى أمينه العام د. محمد الرميحي، وإلى الأستاذ طالب الرفاعي مدير التحرير وإلى كل الذين يعملون على منح جريدة «الفنون» موقعها ضمن المشهد الإعلامي الثقافي العربي الواسع والإعلام الثقافي الكويتي خاصة.

جريدة «الفنون» لبنة متقدمة الوعي والرغبة والأهداف، وبهذا يسرني أن أقدم هذه الشهادة في حقها وفي حق جنودها الظاهرين والمجهولين، من مشرفين ومحررين ومصححين وتقنيين.

رائدة منذ البداية

تحية عربية من قلب ينبض لكم بالود والوفاء

يسرني أن أبعث اليكم أمنية بتحقيق أهدافكم التي هي طموحاتنا ايضا، ونحيي جهودكم المخلصة، وكل الأخوة العاملين معكم في جريدة الفنون الحبيبة التي أكدت ريادتها منذ ولادتها في المنطقة العربية.

وإذا كان المتعارف عليه عند صفوة المثقفين ان المطبوعات الفنية ليست مصدرا للثقافة ، إلا أن هؤلاء المثقفين انفسهم أجمعوا على أن «جريدة الفنون» تشذ عن هذه القاعدة، لتميزها بشكلها الفريد واللاتقليدي ، فهي موسوعة فنية إعلامية جامعة شاملة كافية، تُغني قارئها ومتابعها عن التعامل مع أي مطبوعة أخرى.

وفي مضمار التقدم والرقي تسجل الكويت الحبيبة سبقا متجددا وتحقق تفوقا متصلا، فها هي الكويت تتوج لتكون عاصمة العرب الثقافية للعام ٢٠٠١م .. ومع هذا التتويج الحضاري تتوج الفنون العربية بمطبوعة عملاقة صارخة تمثلت في «جريدة الفنون» ، فقد تلازم التتويجان ، وهذه الصفة ، أو هذه المرتبة تتوج جهودا كبيرة بذلت من الدولة في سبيل بناء الأسس والدعائم التي قام عليها صرح هذا النشاط الفني في الكويت، وتشجع جهودا أخرى من جانب المؤسسات الأهلية والمواطنين لتعمير هذا الصرح وتجهيزه بشتى إنتاج الفكر البشري من الفنون والمعارف.

فمن هذا المعين الفني الثقافي الفياض يرتوي ابناء وطننا العربي، وتتفاعل مداركهم مع أرحب آفاق الفن والإبداع من كل ارض وفي كل مجال.

وأخيرا .. فإن هذا المشروع الفني الحضاري خطوة في الاتجاه الصعب حقا.. لكنه دعوة إلى تكثيف النشاط الفني وتحمل مسؤولية جديدة في رفع راية التطور والنمو المستمرين في ظل قيم ثابته، وثوابت أصيلة، يتحلى بها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مع الاستفادة من الوسائل الحديثة والتقنيات المفيدة، وتوظيفها لتعود بالخير على مجتمعنا بإذن الله.

نهنئكم .. بل نهنيء أنفسنا .

أ.د. نبيل سليم علي
باحث وناقد وفنان تشكيلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

في عالم تتفجر اكتشافاته، ونظرياته، وصداقاته، وعداواته، وحدوده، وجنونه في كل يوم، بل وفي كل ساعة. لم يعد من العدل أن تظل طرق القراءة ثابتة جامدة، وكما الترديد على حصران الكتاتيب!

إن سقوط جدار برلين، وما تبعه من أحداث وتغيرات عالمية، كان بمنزلة انفلاش مرحلة عالمية ما، وبدء نهوض مرحلة أخرى. إزالة الجدار بين ألمانيا الغربية والشرقية، يمكن الاستناد إليه، بوصفه حدثا تاريخيا، يفصل بين عالم مترام عاش مقسما بين شرق وغرب، وبين عالم صغير صار يُطلق عليه تجاوزا وصف: القرية! بين عالم ظل يتطاحن لعهود رافعا شعار: الرأسمالية والاشتراكية، وبين عالم جعل من شعارات السلام والديمقراطية وحقوق الإنسان وثقافة الإنترنت شعارا لمرحلته الجديدة.

سقوط جدار برلين كان مقدمة لسقوط جدران كثيرة، ولن نجانب الحقيقة إذا قلنا: غير منتهية! حَمْلُ كتاب لكارل ماركس، أو بيان لأحد الأحزاب الشيوعية، كان يعتبر عملا ثوريا قد يودي بصاحبه إلى السجن. واليوم يباع كتاب: رأس المال، والدفاتر الفلسفية، على أرصفة الشوارع، وفي أشد دول العالم تعصبا ضد الشيوعية!

صار بمقدور الإنسان أن يتابع أحداث وأخبار العالم، عبر المحطات الفضائية، بينما هو مسترخ في غرفته أو حتى في سيارته أو في أثناء تنقله في الطائرة! وصار بإمكانه الدخول إلى أكبر مكتبات العالم، وتصفح وقراءة أي كتاب، والاطلاع على آخر الأخبار من خلال شبكة الكمبيوتر العالمية: الإنترنت. لكن، أين هذا كله من ضرورة القراءة والاطلاع، بوصفها الوسيلة الأهم والأبقى للمعرفة البشرية؟ إن متغيرات العالم المتجدد الذي يحيط بنا، وانفتاحاته الواسعة والمتلاحقة، تحتم علينا إعادة النظر بطرق قراءاتنا.

قل لي بأي نية تدخل النص، أقل لك بماذا ستخرج منه. هناك قراءة حرة جديدة للنص، وأخرى قديمة سجينة! القراءة الحرة الجديدة، تُتيح فهما محايدا موضوعيا للنص. والقراءة القديمة السجينة، تأخذ النص معها إلى قفص الاتهام!

القراءة الجديدة، تفتح آفاقا رحبةً لتفحص وفهم ومناقشة آراء الآخر، والقراءة القديمة تبقي على عادة النفور من الكتاب ومقاطعته ورجمه، بمجرد قراءة عنوانه واسم مؤلفه!

القراءة الجديدة، تعطي للجميع الحق في أن يقرأ ويكتب ما يشاء، والقراءة القديمة كانت ولم تزل تلزم أصحابها بقراءة وإطاعة نوع معين من الكتّاب والكتب!

دخول النص دون نية مُبيّتة، بحياد أبيض، دون تأثّر سابق، تلك قراءة حرة! تحريض وشحذ الذهن وامتشاق السيوف، وولوج النص بحكم مسبق تلك قراءة سجينة!

دخول النص بحب وسلام، يتيح لذّةً واستيعابا لجوانب الموضوع. ودخول النص بفخاخ صيد ونيات مبيتة يجلب السخط، ويجعل من كل نص حبل مشنقة لصاحبه!

الدين الإسلامي الذي نزل بالأمر (اقرأ)، قام على الحجة والإقناع، نادى عاليا بقراءة حرة! من يجتزئ الأمور من نصابها، يقرأ الآية (ولا تقربوا الصلاة) ويصمت! وكذا من يفتش عن كلمة أو جملة، يجتثها من سياقها، ويركض بها فرحا مُنتصرا صارخا: وجدتها، وجدتها!!

كائنا من كان، لا يمتلك التشكيك في نوايا وإيمانيات أي إنسان. وكائنا من كان لا يحق له أن يُنصّب نفسه قيّما على ما يدور في ضمائر وسرائر الناس! يخترعها ويؤولها ويفسرها ويُدين صاحبها كيفما يشاء!

القراءة الحرة هي أن نمتلك جراءة مواجهة الآخر بسماحة على الورق! القراءة الحرة هي الشجاعة في مواجهة قناعاتنا المترسبة والراسخة، بآراء جديدة قد تهزها وتبلبلنا! الواثق هو منْ يعتنق القراءة الحرة، يقتحم بحماسة عوالم الجديد، والمتشكك الخائف يلبد وراء القراءة السجينة، لا يقترب إلا ممن يدغدغ مشاعره ومعتقداته!

لكل إنسان الحق في أن يقتنع ويعتنق ما يشاء من الأفكار، بشرط ألا يعتدي على معتقدات وحرية الآخرين في اعتناق ما يشاؤون من أفكار. إذا ما أعطيت لنفسك الحق في أن تؤمن بما تشاء، فلتكن عادلا، ديمقراطيا، متحضرا، متسامحا، وتعطي الآخر الحق الذي أعطيته لنفسك، لنتعود أن نكون ذوي عدل، نعامل الآخر بما نُريد أن نُعامل به. نعطيه فرصة أن يعبّر عن أفكاره، وبالقدر نفسه الذي نمنحه لأنفسنا. ولنحضرنا رحابة الصدر التي تمكّننا من مقابلة الآخر ومناقشته بهدوء، دون أن نثور، ويرتفع غبار صراخنا! ويسن أحدنا خنجر عصبيته بوجه الآخر!

النصُ، أي نص، هو فضاء لغوي مفتوح، يمكن أن تبرز وتتلون معانيه بحسب: عين القارئ، ونيّته، وذهنه، وثقافته، وعمره. وعليه فكل نص يحتمل عددا لا منتهيا من القراءات، وبالتالي الفهم والتأويل. كل نص تتشكل أبعاده وفق رؤى ونفسية القارئ لحظة القراءة، لكن، قبل هذا كله وبعده، وفق النية التي دخل بها إلى النص!

المريض يستشعر في صفرة الذهب، صفرة توحي بالموت! والعروس ترى في بريق الذهب، مهر زواجها، والتاجر يعلم أن الذهب هو المعدن الأحفظ والأبقى لنقوده، وللفقير أن يحلم بالذهب كيفما يشاء! وهكذا، كلٌ يغني على ليلاه!

قديما قيل: مغفل منْ يدّعي امتلاك الحقيقة! القراءة والاطلاع والحوار الديمقراطي الهادئ والصريح، هو الباب الأوسع والأسلم والأكثر تحضرًا لمعرفة الأفكار، ومقارعة الحجة بالحجة، أملا في الوصول إلى نقطة اتفاق.

نعيش بدايات القرن الحادي والعشرين، المحطات الفضائية دخلت كل بيت وغرفة. أقراص الـ «سي دي»، تُباع في كل متجر. شبكة معلومات الإنترنت أصبحتْ مشاعا بشريا لكل باحث ومهتم. ولم يزل هناك من يستكثر أن يكون للآخر رأي يخصه، وأن يعبر عن هذا الرأي بالطريقة التي يراها مناسبة!!

دعوة لتجربة قراءة جديدة، قراءة حرة، قراءة بيضاء، قراءة مُحبّة!

دعوة لقليل من الديمقراطية والاحترام مع أنفسنا. بحيث ندع لعقولنا أن تحلق عاليا في الفضاء دونما وصاية مُسبقة!

دعوة لأن نكون أنفسنا، نرفض أن نكون إمّعات!

دعوة لقراءة عصرية حرة، قراءة غير سجينة!

إلى لقاء!

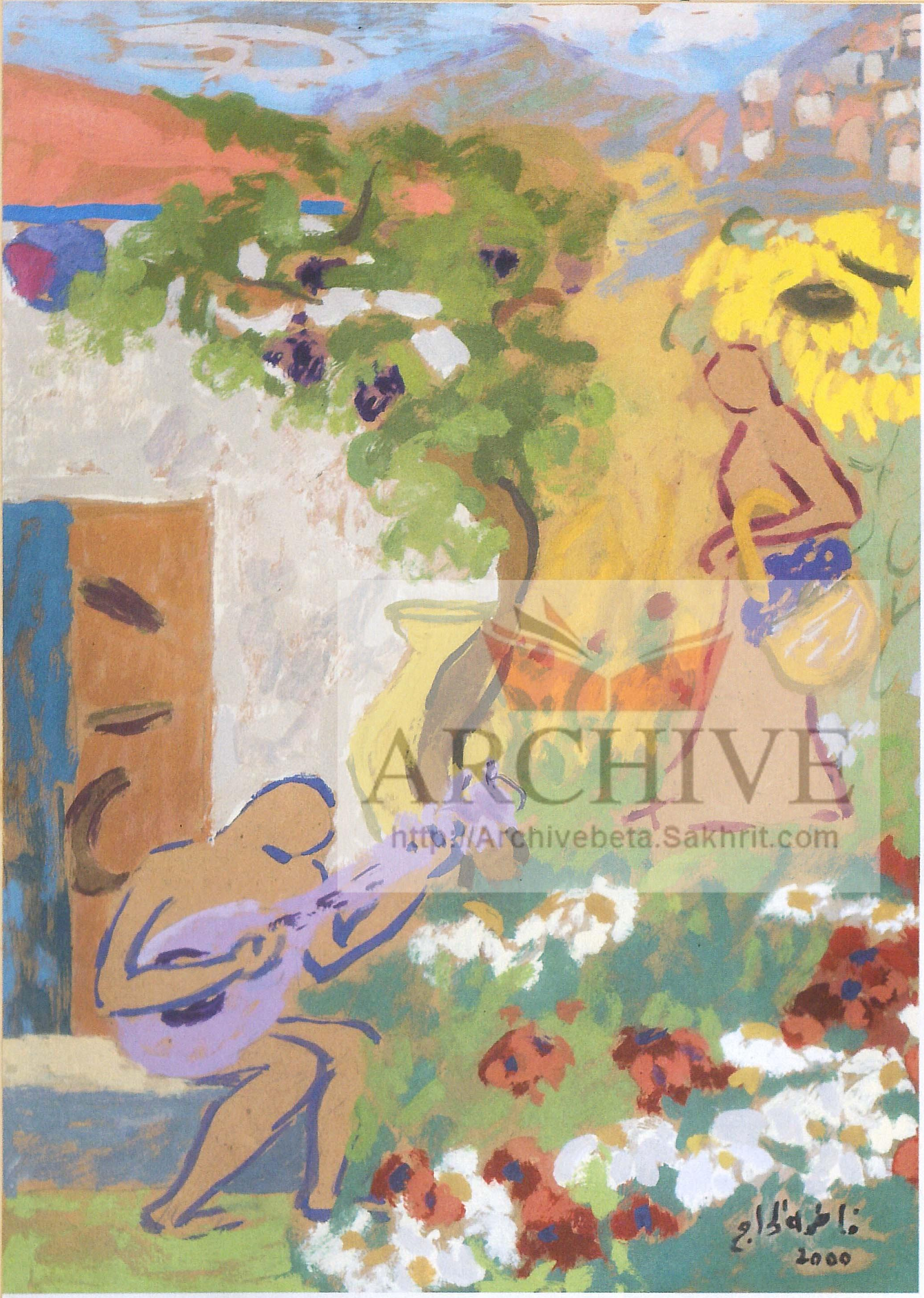
طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنون جريدة

رسم و قصيدة

فاطمة الحاج و خليفة الوقيان



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دوعنيّة

لكل الفصول أزاهيرها
عطرها
زقزقات عصافيرها
رفيف فراشاتها
في البكور

لكل الجداول عزف
توقعه ريشة الماء
في جنبات الصخور

لكل الغمامات حين تزخرف وجه السماء
تلاوينها
سحرها
عذاب انتظار مواعيدها
ترانيم زخاتها
في احتدام الهجير

أيا كرمة
نبيذية العطر
يابيدر القمح
مهوى اشتياق العصافير
ياعسلا دو عني الرحيق

تجيئين
كل المواسم مسكونة
باحتفال الربيع
كل المواعيد شعر
وأنت القصيدة مشرقة
في ثنايا الشعور.